

Alice Inácio dos Santos Souza

**IMAGENS FLORAIS EM “A ROSA DO POVO”:
POÉTICAS, POLÍTICA, DIÁLOGOS**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de São Paulo, Escola de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas para
obtenção do título de Mestre em Letras.

São Paulo

2019

Alice Inácio dos Santos Souza

**IMAGENS FLORAIS EM “A ROSA DO POVO”:
POÉTICAS, POLÍTICA, DIÁLOGOS**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de São Paulo – Escola de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas para
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Francine
Fernandes Weiss Ricieri

São Paulo
2019

Souza, Alice Inácio dos Santos

Imagens florais em *A Rosa do Povo*: poéticas, políticas, diálogos./Alice Inácio S. Souza. – São Paulo, 2019. 99 fls.

Dissertação (Mestrado)–Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós Graduação em Letras.

Orientadora: Francine Fernandes Weiss Ricieri

Título em inglês: Floral images in *A Rosa do Povo*: poetics, politics, dialogues

1. Poesia 2. Literatura brasileira 3. Drummond

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Chefe do Departamento de Letras: Lúcia Sano

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Francine
Fernandes Weiss Ricieri

Alice Inácio dos Santos Souza

**IMAGENS FLORAIS EM “A ROSA DO POVO”: POÉTICAS,
POLÍTICA, DIÁLOGOS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovado em 26/11/2019.

Professora Doutora Francine Fernandes Weiss Ricieri

Professor Doutor Pedro Marques

Professor Doutor Waltencir de Oliveira

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo identificar e analisar as imagens florais presentes no livro **A Rosa do Povo**, considerando-as, entre outras possibilidades, como metáforas do fazer poético, da própria poesia. A imagem da flor-rosa é recorrente na poética drummondiana no período de 1930 a 1962, assim como a reflexão por parte do poeta quanto a haver ou não lugar para a poesia no mundo capitalista moderno. **A Rosa do Povo** foi escolhida como objeto central do trabalho por apresentar grande número de imagens florais relacionadas à atividade da escrita, estruturando-se o livro, aliás, como conjunto, em torno de uma tal reflexão. Por outro lado, nessa publicação, as imagens florais parecem prestar-se, entre outros aspectos, à construção de um complexo imagético em que se problematizam tanto a escrita poética quanto a poesia e/ou o criador poético. Como tais imagens estabelecem relações com uma tradição anterior a Drummond e à poesia do século XX (tradição que remete a essas problematizações), esta dissertação procura pensar, ainda, a recuperação de *topos* e *topoi* por meio dos quais o fazer poético foi evocado ao longo do tempo. A possibilidade de um texto moderno dialogar com a tradição, com quais deslizamentos de sentidos e mediante quais processos de reapropriação e descaracterização é, assim, questão igualmente pertinente para as formulações propostas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; flor; imagem; arte; resistência.

ABSTRACT: The aim of this research was to identify and to analyze the floral images enclosed mostly in the book *A Rosa do Povo*, considering them as metaphors of the poetic elaboration and the own poesy, despite of other interpretations. The pink-flowers images are recurrent in the drummondiana poetry between 1930 to 1962, as well as the reflexion, by the poet, about the hypothesis whether or not there was a place for the poetry at the modern capitalist world. *A Rosa do Povo* was chosen as pivotal for this work because it presents a large number of floral images related to the activity of writing, structuring the book, moreover, as a whole around such a reflection. On the other hand, in this publication, the floral images seem to lend themselves, beside others aspects, for the construction of an complex imaginary where are problematized either, the poetic writing, the poetry and/or poetic creator. As these images are relate to a tradition prior Drummond and the XX century poesy (traditions which refers to these problematizations), this dissertation tries to realize yet the recovery of topos and topoi by means of which the poetic making was evoked over the time. The possibility of a modern text to dialogue with a tradition and distinct gliding feelings through the processes of appropriation and de-characterization are, therefore, a equally relevant issue to the formulations proposed.

KEYWORDS: poetry, flower, image, art, resistance.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus pela vida, pela oportunidade de estudar e conhecer mais sobre a vida e os homens através da literatura.

Agradeço aos meus pais pelo incentivo à leitura, sempre trazendo livros para eu ler e criando em mim o gosto e o hábito da leitura.

Agradeço a Maria de Fatima Santos Silva por cuidar do meu filho enquanto eu estudava.

Agradeço ao meu esposo Alessandro pelo incentivo nas horas em que tinha vontade de desistir.

Agradeço à professora Francine pela orientação atenta, compreensão e ajuda.

Agradeço ao professor Markus Lasch pelos cursos ministrados em 2016 e 2017.

Agradeço à professora Ivone Daré Rabello em cujas aulas surgiu a paixão pela poesia de Drummond.

Agradeço aos professores Pedro Marques e Waltencir Alves de Oliveira pela leitura atenta e as orientações dadas na qualificação.

Agradeço a minha aluna Fabíola de Lourdes que foi muito gentil e permitiu que eu tivesse acesso e pudesse realizar a leitura de alguns títulos da biblioteca Florestan Fernandes.

Agradeço ao meu irmão Rafael que me emprestou o notebook, já que o meu não tinha o Word e não consegui instalar, levou me para a qualificação de carro, pois eu estava grávida e ir até a Unifesp de transporte público é muito demorado. Levou me para a biblioteca Florestan Fernandes e escaneou pra mim dois capítulos de um livro.

“A obra de arte é o resultado feliz de uma angústia contínua.”

(Carlos Drummond de Andrade, “O avesso das coisas”)

“Que é poesia, o belo? Não é poesia,
e o que não é poesia não tem fala.”

(Carlos Drummond de Andrade, “Conclusão”)

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Imagens florais: do conceito ao verso	14
1.1. Em torno do conceito de imagem	14
1.2. As imagens florais em Drummond.....	25
1.3. Organização do trabalho.....	29
2. A Rosa em revista.....	31
2.1. Leituras da Rosa	31
2.2. A flor que brota da escuridão	37
2.3. Flores de nomes estranhos	43
2.4. A flor das flores: a rosa	48
3. Estas flores em exame.....	52
3.1. Há custo para a flor?.....	52
3.2. Flores e circo.....	73
Considerações Finais	89
4. Bibliografia.....	94

INTRODUÇÃO

O presente estudo sobre as imagens florais no livro **A Rosa do Povo**, de Carlos Drummond de Andrade, foi originalmente proposto em um projeto apresentado em processo seletivo para ingresso no curso de Mestrado. Essa versão inicial propunha-se estudar a poesia de Carlos Drummond de Andrade produzida entre 1940 e 1945, ou seja, a poesia denominada pela crítica como *social*. Um estudo mais atento do livro **A Rosa do Povo** levou à observação da recorrência de imagens florais nos poemas daquele livro. Além da rosa enunciada no título, outras flores, como orquídeas, flores de lótus, lírios e camélias se faziam presentes.

Uma primeira hipótese analítica conduziu à aproximação (aliás já assinalada pela recepção crítica consagrada a Drummond¹) com a poesia do escritor francês Charles Baudelaire, autor do livro **As flores do mal**. A partir desse eventual caminho investigativo, foram realizadas inúmeras leituras, tendo sido cursada também uma disciplina sobre poemas em prosa do poeta francês Charles Baudelaire, oferecida pelo Professor Doutor Eduardo Veras, em nosso Programa de Pós-graduação. A realização da disciplina ressaltou ainda mais as possíveis aproximações entre os dois escritores.

Sendo a pesquisa acadêmica caracterizada como processo longo e acidentado, ao longo do caminho decisões e reconsiderações precisaram ser levadas a termo. Na prática, constatamos a impossibilidade, nos limites de tempo previstos para a finalização do trabalho, de explorar devidamente a presença de Baudelaire nas páginas drummondianas. Decidimos, portanto, limitar-nos ao estudo das imagens florais na poesia de Carlos Drummond de Andrade no livro **A Rosa do Povo**.

¹A recepção crítica também se dedicou a explorar possíveis aproximações entre Baudelaire e Drummond. Apenas a título de ilustração, poderíamos mencionar brevemente um estudo como o de Sérgio Alcides intitulado "Melancolia *gauche* na vida", em que o autor define melancolia e mostra como o conceito está ligado a questão da modernidade literária. Ele afirma que, segundo Starobinsky, especialista no assunto, o autor francês escreveria sob o signo da melancolia. Alcides afirma que, tanto na obra de Baudelaire quanto na de Drummond, a melancolia está associada à ironia. Além desse estudo, podemos citar também o livro **As flores do mal nos jardins de Itabira**, de Gilda Szklo. O principal objeto do estudo é a poesia de Baudelaire, mas no final a autora fala especificamente sobre Drummond, e cita algumas obras que não foram exploradas pela crítica tais como **Versiprosa**, **O avesso das coisas**, **Discurso de primavera** e **As impurezas do branco** em que aparecem associadas as imagens das flores e de artistas, segundo a autora para Drummond os artistas seriam seres "marcados" devido a sua inteligência e sensibilidade.

O livro foi escolhido porque apresentava um número muito grande dessas imagens, discerníveis em quase a metade dos poemas do livro. Tentando delimitar o alcance do estudo, priorizamos as imagens florais que pareciam constituir, a partir dessa obra, um complexo imagético em que se problematizavam tanto a escrita poética, quanto a poesia e/ ou o criador poético. O conhecimento acumulado sobre a poesia de Charles Baudelaire foi sem dúvida nenhuma de grande importância e muita utilidade e acabou por se revelar presente no momento mais complexo da elaboração da dissertação, as sessões analíticas.

A dissertação foi dividida e organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, tentamos nos aproximar de empenhos teóricos voltados ao conceito de imagem poética. Trata-se de noção de fundamental importância para o estudo da poesia, ainda que difícil de se delimitar de modo preciso. O conceito de imagem e o conceito de metáfora são muitas vezes considerados e utilizados como intercambiáveis.

No exame dessa questão, seguimos uma ordem cronológica desde a Antiguidade com o surgimento do conceito entre filósofos gregos (Platão e Aristóteles) para os quais a imagem era pensada a partir da noção de *mimese*, até o séc. XIX com Baudelaire. Ao poeta francês Baudelaire seria possível associar mudanças no conceito. O estudo também aborda momentos do século XX, aludindo ao surgimento das vanguardas artísticas, entre elas o Surrealismo com sua remissão a Freud e ao estatuto teórico dos sonhos. Além disso, apresentamos a definição de imagem segundo o poeta e crítico mexicano Octavio Paz. O poeta afirma que um poema tem tanto sentido quanto suas imagens. Através das imagens, o poeta conseguiria dizer o indizível, já que, no poema, “pedras são plumas”.

Consideramos pertinente para o desenvolvimento de nossa pesquisa e recuperamos também nesse capítulo inicial o conceito de *topos* e *topoi*, de Ernst Curtius. Mostramos como Drummond, poeta moderno, utiliza-se de vários *topoi* no livro **A Rosa do Povo** e discutimos como o autor, ao fazer isso, insere-se na tradição da poesia ocidental ao mesmo tempo que a modifica, renovando essa mesma tradição.

No segundo capítulo, procedemos à revisão bibliográfica de ensaios críticos dedicados ao livro **A Rosa do Povo**, desde o seu lançamento em 1945 até a atualidade. Apresentamos os estudos de forma cronológica, ou seja, do mais antigo até o mais recente e, como a bibliografia sobre o autor é muito vasta, selecionamos

os estudos que consideramos pertinentes para os objetivos de nosso trabalho. Nesse capítulo, apresentamos também algumas leituras de poemas muito estudados pela crítica em que aparecem imagens florais, a saber, “A flor e a náusea”, “Àporo”, “Visão 1944”, “O elefante”, e “Anúncio da Rosa”, esse último escolhido como nosso objeto de análise no capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, realizamos a análise de dois poemas, a saber, “Anúncio da Rosa” e “Equívoco”. O critério utilizado para a escolha dos poemas era simples: selecionamos poemas em que apareciam imagens florais e que não tinham sido ainda tão estudados pela crítica. O poema “Anúncio da Rosa” foi escolhido para ser analisado porque era o único do livro em que a palavra “rosa” aparecia tal como no título do livro. Para realizar a análise dos vários aspectos do poema foram necessárias inúmeras leituras dos versos, além de textos variados que abordavam questões de ritmo e outros aspectos formais, ou discussões voltadas para a relação entre arte e mercadoria, etc.

No poema, o sujeito poético elabora uma reflexão sobre o valor da poesia na sociedade moderna e capitalista. A poesia é apresentada como um “produto” muito valioso cujo valor, no entanto, não é reconhecido pelos “cavalheiros”, pela sociedade. Ao longo da análise, traçamos um paralelo entre o poema “Anúncio da Rosa” e “O elefante”, pois nesse também temos um “produto” desprezado pelas pessoas. Concluimos que tanto a rosa quanto o elefante são construídos poeticamente por Drummond à semelhança dos mitos.

Na análise do poema “Equívoco” encontramos características surrealistas e destacamos a importância do sonho, além da relação entre as imagens oníricas e seu sentido, que não seria uma relação fixa, regida pela lógica. O poema apresenta um “eu lírico” que é um artista popular e incorpora referências a Baudelaire, lido e estudado durante o curso mencionado. Discutimos também a questão da melancolia e da ironia, marcante em ambos os autores.

1. IMAGENS FLORAIS: DO CONCEITO AO VERSO

1.1. Em torno do conceito de imagem

O presente trabalho tem por objetivo identificar e analisar as imagens florais presentes no livro **A Rosa do Povo (1945)**, de Carlos Drummond de Andrade, considerando-as, entre outras possibilidades, como metáforas do fazer poético, da própria poesia. Esse livro, em específico, foi escolhido como objeto de análise por ser o que apresenta o maior número de imagens florais numa mesma obra do poeta, ainda que tais imagens sejam muito recorrentes na poesia de Drummond no período de 1930 a 1962. A imagem da flor-rosa recorre na poética drummondiana no período indicado, assim como a reflexão por parte do poeta quanto a haver ou não lugar para a poesia no mundo capitalista moderno.

Isso considerado, **A Rosa do Povo** foi escolhida como objeto central do trabalho por apresentar grande número de imagens florais relacionadas à atividade da escrita, estruturando-se o livro, aliás, como conjunto, em torno de uma tal reflexão. Por outro lado, nessa publicação, as imagens florais parecem prestar-se, entre outros aspectos, à construção de um complexo imagético em que se problematizam tanto a escrita poética, quanto a poesia e/ou o criador poético. A importância das imagens florais no livro de 1945 está destacada desde o título, em que Drummond estabelece a relação entre o povo e a rosa, sendo que a rosa pode ser lida, em muitos poemas, como metáfora da poesia.

Procuraremos mostrar, também, como tais imagens estabelecem relações com uma tradição anterior a Drummond e à poesia do século XX (tradição que remete a essas problematizações). Esta dissertação procura pensar, ainda, a recuperação de *topos* e *topoi* por meio dos quais o fazer poético foi evocado, ao longo do tempo. A possibilidade de um texto moderno dialogar com a tradição e com quais deslizamentos de sentidos e mediante quais processos de reapropriação e descaracterização é, assim, questão igualmente pertinente para as formulações propostas.

O conceito de imagem poética é de grande relevância para quem estuda poesia, mas sua definição é difícil justamente por seu caráter esquivo, impreciso. Uma imagem poética normalmente se abre para várias configurações e significados.

Talvez por isso, afirma-se que a imagem poética tem um poder infinito, o poder da criação, o poder de instaurar realidades possíveis. O presente trabalho procurará mostrar como é simples e ao mesmo tempo complexo fazer um levantamento das imagens florais presentes no livro **A Rosa do Povo**, em especial por que tais imagens ocorrem em quantidade muito significativa, além de permitirem uma grande pluralidade de hipóteses interpretativas.

No Ocidente, os primeiros que pensaram a questão da imagem teriam sido os filósofos gregos (Platão e Aristóteles), que a ela se reportaram a partir da compreensão da poesia como um processo de *mimese*, ou *imitação* do real. Para Platão, as imagens belas seriam intermediárias para o reino das ideias. No mundo espiritual, haveria a ideia original de beleza e o poeta dela apresentaria apenas um simulacro. O autor entendia como um *defeito* das imagens o fato dessas serem *fantasmas* sem substância real, o fato de serem livres, não terem que exprimir o real em si mesmo.

Para Platão, como podemos ver em seus escritos, em especial no **Íon** e na **República**, quando se estabeleciam relações entre a poesia e a filosofia, a primeira não era vista com bons olhos, pois ficava implicitada a expectativa de que a arte (em que se inclui a poesia) tivesse uma função pública de ensino, contribuísse com determinado projeto de educação do cidadão, para o qual se entendia como mais adequada a contribuição da filosofia.

No **Íon**, que é uma obra da juventude de Platão, temos o diálogo entre Sócrates e um rapsodo que se dedica a recitar Homero, que era considerado o maior poeta grego. Os rapsodos participavam de competições de declamação por ocasião das festas locais e das grandes festas religiosas. Os cantos épicos de Homero representavam a tradição oral e guardavam a memória, tanto de conhecimentos muito úteis como o trabalho com os metais ou apenas curiosidades (como catálogos de navios), foram mantidas ao longo dos séculos pelos rapsodos.

Segundo José Colen, em seu artigo “Arte e Loucura. O Íon de Platão e a inspiração poética”(COLEN, 2013), esse diálogo platônico é dividido em três partes. Na primeira, Sócrates faz uma crítica *ad hominem* e diz que o sucesso do rapsodo não se deve a um saber (*technê*). Uma segunda parte é composta por dois longos discursos com um interlúdio, pela teoria da “possessão divina” em pleno palco, com

inegável efeito cômico em que tanto o poeta como o intérprete aparecem como meros transmissores. Na terceira parte, Sócrates repete os argumentos segundo os quais para cada matéria haveria sempre um “perito”, cuja *technê* seria superior à do poeta.

Na **República**, obra escrita na maturidade do filósofo, encontramos novamente a condenação da poesia, no capítulo III, e a expulsão dos poetas, no capítulo IX, mas é necessário lembrar que na Antiguidade a poesia não tinha o mesmo significado que tem hoje. Platão, quando se referia à poesia, não estava se referindo ao que denominamos hoje como lírica, mas à combinação da poesia com a música, denominada *melos*.

No livro **Lírica e lugar-comum**, de Francisco Achcar (ACHCAR, 1994), o autor afirma que o conceito moderno de lírica como sendo a poesia do *eu* tornou-se uma espécie de unanimidade, mas que existem divergências na concepção do *sujeito lírico*. Enquanto uns o conceberiam de forma que ele denomina como *substancial*, outros o conceberiam de forma *semiótica*. Segundo ele, no primeiro caso estaria a tradição clássica que, a partir do Renascimento, é retomada e transfigurada com a teoria estética do idealismo alemão, de Schlegel, Schelling, Hegel, Adorno e os teóricos que se voltaram para a questão dos gêneros literários. No segundo caso, estariam as formulações de Roman Jakobson e Käte Hamburger.

Adorno considerava o poema lírico como “a expressão subjetiva de um antagonismo social”, sendo que a linguagem seria o mediador entre a lírica e a sociedade no que há de mais intrínseco, porém Achcar mostra como este conceito fundado no confronto entre lírica e sociedade não se aplica, por exemplo, à lírica antiga. O autor afirma que, em grande parte da poesia antiga, o “eu-lírico” não pode ser tomado como expressão direta, *sincera, existencial* do autor, por isso, segundo ele, a concepção apresentada por Jakobson parece ser mais apta a se aplicar à lírica em geral.

Achcar, após discutir a posição central do *eu* no poema lírico, afirma que haveria poemas, na literatura moderna como na antiga, em que não seria a primeira pessoa a ocupar o lugar central, mas sim a terceira: “O *eu* é radicalmente ausente, seja como actante, seja como instância emocional sugerida” (ACHCAR, 1994, p.46). A propósito, o autor cita exemplos modernos e antigos. Segundo ele, ao lermos um

poema assim, o que garantiria nossa impressão de que se trata de um texto lírico seria uma encenação que geralmente simula a estrutura da comunicação lírica, mas resulta antes do papel semiótico do eu-lírico, segundo a definição de Kate Hamburger: “O EU lírico, tão controverso, é um sujeito de enunciação”. (ACHCAR, 1994, p.48) Logo após, o autor destaca que discorda de Hamburger e salienta que o *eu* seria um enunciador fictício duplamente implicado na comunicação: como autor do enunciado e como sujeito da experiência de que é objeto.

Achcar afirma que a lírica tem um grau semiótico a mais em relação à “ingenuidade” tética dos demais gêneros. Ele afirma que entre o escritor e seu poema há uma figura fictícia, que é produto da situação enunciativa, que não é uma personagem do texto, mas que poderia ser pensada como um autor simulado que o leitor tende a identificar com o autor empírico.

Na Antiguidade, os filósofos não abordaram especificamente a lírica, que era definida como a poesia de primeira pessoa em oposição à épica, de terceira. O que Aristóteles afirmou na **Poética** e na **Retórica** sobre o que seria a metáfora, na verdade, fazia parte de uma teoria maior que se dividia em três partes: seria uma teoria da argumentação, uma teoria da elocução e uma da composição do discurso.

Para Aristóteles, assim como para Platão, a poesia era vista como *mímesis*, porém Aristóteles diferencia-se de Platão ao criar o conceito de verossímil, admitindo que a poesia não precisa ser submissa à história, mas pode referir-se aos *possíveis*. A poesia não é concebida, então, como mera cópia do real, passando a ser reconhecida como uma teorização, um modo de conhecimento.

Uma imagem poética pode ser pensada como uma metáfora, nos termos em que Aristóteles definiu esse *tropo*, na **Poética**, ou seja, uma transferência ou transporte em que se dá a uma coisa um nome que designa outra coisa. Essa transferência pode ser do gênero à espécie, ou da espécie ao gênero, de espécie a espécie, ou em forma de uma analogia.

Aristóteles dá exemplos do que seria o transporte do gênero para a espécie, por exemplo, na frase “Aqui minha nave se deteve”, pois “estar ancorado” é uma espécie do gênero “deter-se”. Como exemplo de analogia, o autor dá o exemplo de que pode-se chamar a velhice de “tarde da vida” ou “ocaso da vida”. Ele afirma

ainda que a metáfora é palavra ornamental porque é ordenada e bela, ou seja, no sentido de organizada artisticamente. O filósofo afirma que o predicado mais importante do poeta reside na sua capacidade de ser excelente na criação de metáforas, e que isso seria um índice de dom natural, não podendo ser passado de um homem para outro.

Segundo Paul Ricoeur, em sua obra **A metáfora viva**, a definição de Aristóteles orientou por vários séculos a história poética e retórica da metáfora. A obra de Ricoeur é constituída de oito estudos, cada um abordando a relação da metáfora com um ramo da ciência da linguagem, a saber, a retórica, a tropologia, a semântica, a teoria do discurso, etc.

No primeiro estudo, trata-se da relação entre metáfora e retórica e são apontadas algumas características importantes da metáfora. A primeira característica é que a metáfora está vinculada ao nome, à palavra e não ao discurso. A segunda é que a metáfora é definida em termos de movimento (a *epiphorá*) de uma palavra, descrito como uma sorte de deslocamento de...para...: “Para explicar a metáfora, Aristóteles cria uma metáfora, emprestada à ordem do movimento: a *phora*, sabe-se, é uma espécie de mudança segundo o lugar.” (RICOEUR, 2000, p.31)

A terceira característica é que a metáfora é a transposição de um nome que Aristóteles denomina estranho (*allotrios*), isto é, que designa outra coisa. Segundo o autor, o uso dessa palavra está ligado a três ideias distintas: a ideia de desvio em relação ao uso ordinário, a ideia de empréstimo a um domínio de origem e a de substituição em relação a uma palavra comum, ausente mas disponível.

A quarta característica está relacionada à ideia de transferência presente na definição da metáfora e que pode ser do gênero à espécie, da espécie ao gênero, da espécie à espécie, ou se faz segundo a analogia. O autor destaca dois fatos, a saber, os polos entre os quais a transposição opera seriam polos lógicos:

A metáfora surge em uma ordem já constituída por gêneros e por espécies, e por um jogo já regrado de relações: subordinação, coordenação, proporcionalidade ou igualdade de relações. O segundo fato é que a metáfora consiste em uma violação dessa ordem e desse jogo: dar ao gênero o nome da espécie, ao quarto termo da relação proporcional o nome do segundo, e reciprocamente, é simultaneamente reconhecer e transgredir a estrutura lógica da linguagem. (RICOEUR, 2000, p.38)

Além da definição de metáfora, Ricoeur assinala que o filósofo Aristóteles, em sua obra **Retórica**, escreve sobre a diferença entre metáfora e comparação. Segundo o autor, Aristóteles subordina a comparação à metáfora e, ao fazer isso, destaca o caráter paradoxal da metáfora. A utilização de palavras raras, metáforas, resultaria em enigma.

A retórica como a arte do bem falar foi responsável pelo estudo e sistematização da metáfora e outras figuras de linguagem, mas ela é responsável também pelo estudo dos *topos* que são as fórmulas, os clichês, os lugares comuns, assuntos, motivos que são empregados pelos poetas ao longo de diferentes épocas.

A obra **Literatura Europeia e Idade Média Latina**, de Ernest Robert Curtius (CURTIUS, 1979) tornou-se referência no estudo dos *topos*. O autor afirma que um *topos* pode ter origem na retórica ou na própria literatura. Por exemplo, o *topos* do *locus amoenus*, que é comumente associado ao Classicismo, seria, segundo a obra de Curtius, característico de toda a poesia pastoril.

O livro de Curtius trabalha com duas ideias principais: a da tradição e a da unidade literária da cultura europeia. Segundo Quevedo, em artigo intitulado “Lírica contemporânea e tradição poética: topoi clássicos em poemas de Érico Nogueira, Fabricio Marques e Paulo Henriques Britto”, quando observamos a presença de um *topos* tradicional num poema contemporâneo, não se observa o *topos* em sua integridade estrutural, mas sim vestígios de sua constituição (uma metáfora pronta, uma fórmula linguística consagrada, um esquema de pensamento), indicativos, portanto, de que o poeta não colheu deliberadamente do acervo da tradição o *topos* em questão ou, se o fez, procurou dissimulá-lo.

Como nosso trabalho tem como foco as imagens florais em **A Rosa do Povo**, ou seja, tratarmos de um poeta moderno que não segue o princípio da imitatio, de extração clássica, convém observarmos, como lembra Quevedo, os deslizos, os deslocamentos de sentido próprios do exercício de quem resgata um molde antigo e o remodela em um outro tempo.

Ao longo da obra de Drummond, observamos a utilização de vários *topos* como o *florebat olim*, o *ubi fuit*, o *ubi sunt*, o desconcerto do mundo, a máquina do

mundo, etc. Em **A Rosa do Povo**, desde os poemas de abertura do livro, o poeta estabelece o diálogo com a tradição, ao retomar o *topos* da travessia por mar, do escritor que se lança tal como um marinheiro em uma viagem, sendo que o barco pode representar seu espírito ou sua obra. Este *topos* vinha desde os gregos e foi utilizado na Idade Média por Dante e outros poetas.

Ainda em **A Rosa do Povo**, o crítico José Guilherme Merquior destaca que Drummond, no poema “Ontem”, ao afirmar nos versos “ante o que murchou/ e não eram pétalas” rejeita o *topos* metafórico tão caro a Baudelaire em que o pensamento se assemelha ao fenecer das flores e afirma que este poema é uma variação em torno do *topos* do *florebat olim*.² O *topos* do *florebat olim* é também chamado tópico do “mundo às avessas”. Segundo Curtius, sua origem estaria nos *adýnata* da antiga Grécia, porém o professor Segismundo Spina afirma que a descrição do “mundo às avessas” nem sempre constituiria um *adýnato*, mas sempre mostraria um descontentamento com o mundo contemporâneo, uma oposição entre as gerações velhas e novas.

Como dissemos, ao longo da obra de Drummond, aparecem vários *topos* e alguns destes como “a máquina do mundo” que é o título de um poema e de uma parte do livro **Claro Enigma** (1951) foi objeto de estudo de críticos importantes como Alfredo Bosi, Alcides Villaça e João Adolfo Hansen.

O conceito de metáfora e o conceito de imagem poética são muitas vezes apresentados e utilizados como intercambiáveis. É o que ocorre, por exemplo, no texto “A imagem na poesia de Jorge de Lima”, de Viviana Bosi (BOSI, 2004). A autora aborda o que seria imagem na poesia, desde os primórdios, com Aristóteles, até a modernidade, com Baudelaire.

Após apresentar a definição de metáfora aristotélica como transferência ou transporte, a autora lembra as duas correntes distintas da retórica que surgiram a partir de Aristóteles, a primeira entendendo que a metáfora provém de um desvio, a outra que a metáfora seria o broto da língua, ou seja, seria uma espécie de linguagem primitiva, uma primeira linguagem.

²O *florebatolim* é o tópico do “mundo às avessas” e o que está na base do tópico é a expressão de um descontentamento com as coisas do mundo contemporâneo.

A autora afirma que, a partir da poesia moderna, com Baudelaire, teria ocorrido uma mudança do conceito de metáfora, pois, para o poeta francês, a arte não deveria estar calcada no realismo pedreiro, no qual se copiam partes do dicionário da natureza, mas ela seria sobretudo um *surnaturalisme*, por permitir reunir aspectos vários do mundo e gerar outro real pela fantasia.

Caberia ao poeta extrair os elementos da natureza e imantá-los como um sol, aproximando-os e fundindo-os em novas representações. Em outras palavras, o processo de criação de imagens nunca seria uma cópia passiva ou imitação da natureza em sua aparência, mas seria constituído pelo trabalho do espírito para construir laços, não mais entre coisas, mas entre campos semânticos com virtuais relações.

Viviana Bosi entende que, no século XX, seria retomada a ideia de analogia e de emotividade da metáfora e destaca que uma metáfora apresentaria sempre dois lados. De um lado,

a imagem metafórica implica ampliação do contexto, pois ela contagia todo o discurso ao redor, contaminando-o. Assim, ela é centrífuga, irradiadora. Por outro lado, a metáfora intensifica, focaliza o sentido do texto, justapondo qualidades sobre um objeto: ela é igualmente centrípeta. (BOSI, 2004, p.33)

Ao tratar do século XX, a autora reafirma a importância da obra de Freud sobre a interpretação dos sonhos. O autor considerava o sonho como uma espécie de quebra-cabeças pictográfico, em que as imagens manteriam inúmeros vínculos temáticos que precisariam ser montados. Os conjuntos de imagens que apareceriam nos sonhos poderiam ter mais de um sentido, em sucessão ou superposição, sendo passíveis de várias interpretações, pois não haveria uma relação fixa entre a imagem e seu sentido.

Viviana Bosi afirma que algumas características dos sonhos estão presentes e são elementos essenciais da imagem poética, a saber, a condensação e o deslocamento. Para a autora, Sartre, filósofo que leu Freud, resumiria essas teorias e definiria a imagem mental como um análogo simbólico do objeto em sua ausência. Nesse sentido, a imagem seria:

uma construção espiritual que não adere imediatamente à coisa real, mas é transformada em sistema de linguagem. Sua existência, mais psíquica e simbólica do que material, depende de uma transposição das coisas pela

memória e pela imaginação para o mundo virtual da emoção. (BOSI, 2004, p.35)

A autora também mostra as diferenças existentes entre comparação ou símile (que seria uma metáfora em grau menor) e a metonímia, que seria uma figura de linguagem definida tradicionalmente na relação de causa pelo efeito ou de parte pelo todo, ou seja, uma figura que traz principalmente uma ideia de substituição de uma coisa por outra.

As diferenças entre metáfora e comparação já estão presentes na retórica clássica. Aristóteles assinala a subordinação da comparação à metáfora. Para que ocorra a comparação, é necessário que os dois termos comparados estejam presentes no discurso e que exista uma palavra ou termo comparativo, o que não é obrigatório na metáfora.

Apesar de abordar o séc. XX em seu texto, Viviana Bosi não menciona uma importante questão que é a concepção de imagem para o movimento de vanguarda, mais especificamente para o Surrealismo, ou o modo como André Breton toma emprestada a definição de imagem de Pierre Reverdy e a radicaliza.

Segundo Murilo Marcondes Moura³, o poeta Pierre Reverdy escreveu uma teoria sobre a imagem em uma revista no ano de 1917, em que a imagem era definida como uma criação pura do espírito, não podendo nascer de uma comparação, mas da aproximação entre duas realidades mais ou menos distantes. Não seria possível criar uma imagem se as duas realidades não tivessem nenhuma relação entre elas e também não seria possível aproximar duas realidades totalmente contrárias, pois elas seriam inconciliáveis.

A analogia passa a ser vista como um meio de criação pelos surrealistas, que não distinguem metáfora de comparação. Para os surrealistas, como Apollinaire e Breton, a palavra chave era a surpresa, a poesia deveria provocar uma surpresa no leitor. A concepção de imagem para os surrealistas se opõe àquela realizada pela retórica tradicional. Se, para a retórica, a metáfora é definida como uma aproximação entre dois termos baseados em uma relação lógica entre eles, para os

³ Moura, Murilo Marcondes. **A imagem poética**. 2013. Duração. 127 minutos. Disponível em: <https://youtu.be/KojSZIOv2uU>

surrealistas a busca de uma coerência lógica entre os termos não deve ser um fim em si, nem para o escritor nem para o leitor.

Os surrealistas ressaltariam que a imagem se realiza por uma operação sobre os elementos linguísticos, as palavras e não sobre seus referentes, as coisas. Em outras palavras, a história das concepções de imagem ensina que nossa experiência do mundo é indireta, que entre os objetos e o sujeito está a língua como o grande vetor de significação.

Consideramos significativo, ainda, conhecer a definição de imagem proposta pelo poeta mexicano Octavio Paz. Em seu livro **Signos em Rotação**, Paz define imagem como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema”. (PAZ, 2005, p.37) Ele afirma, ainda, que a retórica classifica essas expressões verbais como comparações, símiles, metáforas, símbolos, alegorias, mitos, etc.

Para o autor, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, isto é, submete à unidade a pluralidade do real. Ele reitera que as imagens do poeta têm sentido em vários níveis, primeiro porque são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo, segundo porque constituem uma realidade objetiva, pois são obras.

Segundo Paz, “o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência.” (PAZ, 2005, p. 45) O autor lembra que as imagens poéticas têm sua própria lógica, mas que esta só vale dentro de seu próprio universo.

Paz discorre sobre o sentido não só como fundamento da linguagem, como também fundamento de toda apreensão da realidade. Ele afirma que, por obra da imagem, produz-se uma reconciliação entre nome e objeto, entre representação e realidade. Segundo ele, o sentido da imagem é a própria imagem: “Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens” (PAZ, 2005, p.47).

O poeta mexicano afirma que a imagem reconcilia os contrários, mas lembra que nem em todas as imagens ocorre esta reconciliação, segundo ele, algumas descobrem semelhanças entre os termos ou elementos de que se compõe a

realidade. Já outras aproximam “realidades contrárias” e produziriam uma “nova realidade”, como entendeu Reverdy. O autor reitera que o sentido da imagem seria a própria imagem, pois “a linguagem ultrapassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo” (PAZ, 2005, p.50).

No artigo “Tempo e poesia: o pensamento utópico de Octávio Paz”, de Cleide de Oliveira, a autora procura buscar as articulações entre poesia e temporalidade, conforme compreendidas pelo poeta. A autora analisa as obras **Signos em Rotação** (PAZ, 1996) e **Os filhos do barro** (PAZ, 1984) e mostra que, para o poeta, o fazer poético num tempo de desencantamento, no qual não é possível construir uma imagem do mundo orientada por pontos fixos, a palavra poética gira em torno do próprio vazio, sem uma imagem de mundo unificadora a qual espelhar.

Apesar disso, o poeta continua a acreditar no poder da poesia como forma de transcendência da linguagem e da história, de espaço de risco, onde se torna possível o encontro do homem com sua essência.

Em **Os filhos do barro**, Paz trata da modernidade e afirma que a literatura moderna se nega e, ao se negar, afirma-confirma sua modernidade. O poeta afirma que nossa modernidade se define por dois aspectos intimamente relacionados: a) pelo fato da civilização ocidental ter se identificado e se aferrado ao tempo (à História e suas mudanças), a ideia de tempo linear, progressivo e utópico do cristianismo; b) a razão crítica da filosofia grega.

Na poesia moderna existiria uma relação de tensão com os movimentos revolucionários de um lado e de outro uma paixão-negação pela religiosidade ocidental. Para o poeta, o tempo da poesia não é histórico, mas mítico, sagrado. A poesia moderna encontrou-se entre dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa, entre a revolução e a analogia. Deste conflito, nasceria a ironia.

Para Paz, a poesia moderna torna-se ou angústia ou ironia, por causa de sua dupla negação: nega tanto o tempo utópico da razão crítica e revolucionária quanto o tempo escatológico e perfeito do cristianismo. A poesia volta-se para si mesma e contra si mesma apontando para um espaço vazio de significação como o próprio núcleo do fazer poético.

Assim, a linguagem torna-se o mais importante, a língua é sacrificada no altar da linguagem poética, a univocidade de sentidos da linguagem cotidiana e a relação referencial entre palavra e coisa. É justamente a imagem poética (em que o sentido é sacrificado) que torna possível ocorrer esta fusão, ainda que breve, entre palavra e coisa. Nela, podemos vislumbrar uma “inteireza” das coisas, devolvidas àquele mundo anterior à distinção entre isto e aquilo.

1.2. As imagens florais em Drummond

Na obra de Carlos Drummond de Andrade, as imagens de flores aparecem em um número pequeno de poemas anteriores a 1945, mas a frequência das imagens torna-se maior nos livros posteriores. Em **Alguma Poesia** (1930) são apenas três poemas, a saber, “Lanterna Mágica parte VI/ Nova Friburgo”, “Jardim da Praça da Liberdade” e “Romaria”; em **Brejo das Almas** (1934) são quatro, a saber, “Registro Civil”, “Grande homem, pequeno soldado”, “Girassol” e “Sombra das moças em flor”; em **Sentimento do Mundo** (1940) são apenas dois poemas, “Congresso Internacional do Medo” e “Poema da Necessidade”; em **José** (1942) também são apenas dois poemas, “Rua do olhar” e “Os rostos imóveis”.

Destacamos, dentre esses poemas, “Congresso Internacional do Medo”, de **Sentimento do Mundo** (1940), pois esse livro de Drummond, assim como **A Rosa do Povo**, de 1945, tem um contexto de produção e recepção muito semelhantes, como indica Fernando Talarico, em **História e poesia: texto e contexto em A Rosa do Povo** (2006). O estudo mostra que os poemas de ambos os livros foram escritos e distribuídos em cópias entre os amigos do poeta de forma clandestina, por causa da censura imposta pelo regime autoritário de Vargas. Em vários desses poemas, tais como “Elegia 1938” e “O operário no mar”, há críticas não só ao regime, mas principalmente ao sistema capitalista.

Uma associação importante que aparece em “Congresso Internacional do Medo” é a associação entre o tema da morte e a imagem das flores. No último verso do poema, lemos “e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.” Em um dos primeiros poemas do livro **A Rosa do Povo**, “O Medo”, dedicado ao crítico Antonio Candido, reencontramos a imagem da flor. Na segunda estrofe,

lemos: “Cheiramos flores de medo”. O sentimento do medo aparece associado à escuridão, a noite que também está mais presente desde **Sentimento do Mundo**: “esse amanhecer mais noite que a noite”.

A imagem da noite, segundo o crítico John Gledson, tem um significado fluido e paradoxal nos livros **Sentimento do Mundo**, **José** e **A Rosa do Povo**, e é, segundo ele, uma das imagens mais importantes, pois a noite, ao mesmo tempo que separa e aniquila os homens, permite que eles se comuniquem. Em alguns poemas, a noite aparece associada à ideia de morte.

Em **A Rosa do Povo**, o tema da morte está mais presente que em **Sentimento do Mundo**, até mesmo nos títulos de alguns dos poemas (“A morte no avião”, “Morte do leiteiro”) e as imagens das flores estão associadas à destruição, já que as flores não duram. “A última rosa desfolha-se”, em “Anúncio da Rosa”, e a “rosa do povo despetala-se” em “Mário de Andrade desce aos infernos”.

Outro poema de **Sentimento do Mundo** em que a imagem da flor está presente é o “Poema da Necessidade” em que o “eu” afirma que “é preciso colher as flores/ de que rezam velhos autores”. O referido complexo imagético ocorre justamente quando o poeta busca um tema, um motivo na tradição poética. Ao falar da imagem das flores e de velhos autores, o poeta refere-se ao livro **As flores do mal**, do poeta francês Charles Baudelaire.

Sempre que Drummond estabelece o diálogo com a tradição, seu intuito é renová-la e, se a imagem das flores aparece em poucos poemas antes do livro **A Rosa do Povo**, nesse livro ela se torna uma das principais imagens, figurando já no título e ilustrando, de uma maneira que não deixa dúvidas, a opção política do autor pela ideologia socialista. A rosa parece indicar que, nessa poética, poesia e o povo seriam indissociáveis.

A partir de **A Rosa do Povo** é que a imagem da flor constitui realmente um complexo imagético, pois, dos cinquenta e cinco poemas que formam o livro, é possível encontrar imagens de flores em vinte e sete deles. Os poemas do livro em que as imagens de flores aparecem estão associados aos diversos temas presentes no livro, tais como: a metalinguagem, a guerra, a morte, o cotidiano, a viagem, a crítica ao capitalismo, etc.

Os poemas de abertura de **A Rosa do Povo** são poemas metalinguísticos e, segundo os estudiosos, o fato de terem sido escolhidos pelo poeta para figurar na abertura não foi algo aleatório, sendo antes fruto de uma decisão consciente. Os dois poemas “Consideração do Poema” e “Procura da Poesia” mostram justamente como a poesia de Drummond é uma poesia moderna e dialética, mas também tributária de uma lírica de tradição ocidental.

No primeiro poema do livro, “Consideração do Poema”, estão presentes elementos que reforçam a hipótese de um complexo imagético em que as imagens de flores são uma constante. Nesse poema aparecem “as camélias” já na segunda estrofe do poema e passam praticamente despercebidas, mas propomos pensá-las junto com os outros elementos que o poema traz, tais como: o navio, a viagem, a mensagem, o povo.

Na segunda estrofe do poema, o “eu” faz referência a sua própria obra e afirma que outros poetas irmãos se incorporaram ao seu fatal lado esquerdo. Os poetas irmãos Vinícius, Murilo, Neruda, Apollinaire, Maiakovski são todos poetas participativos, em outras palavras, poetas que tanto em suas obras como em suas vidas lutaram para transformar o mundo num lugar melhor, mais justo. As referências metalinguísticas e aos poetas irmãos situam o poema no presente, na modernidade. Outro elemento que reforça essa ideia é a afirmação do “eu”: “não são jornais/ nem deslizar de lancha entre camélias”.

As estrofes posteriores trarão por sua vez elementos que mostram que o poeta também estabelece um diálogo com o passado, com a lírica de tradição ocidental. Um desses elementos é o tema da viagem que aparece na quarta estrofe. Esse tema vem sendo recuperado sistematicamente desde a Antiguidade, como na viagem de Ulisses na **Odisséia**, aparecendo, ainda, em Baudelaire no fim do século XIX e sendo retomado por Drummond.⁴

Na quarta estrofe do poema, o poeta define-se como “poeta do finito e da matéria”, depois afirma “dar tudo pela presença dos longínquos/ sentir que há ecos, poucos, mas cristal,/ não rocha apenas, peixes circulando/ sob o navio que leva esta

⁴ No livro de Curtius, a viagem marítima pode significar o destino pessoal ou o ato de compor um poema. O poeta torna-se marinheiro e o barco simboliza seu espírito ou obra.

mensagem, / e aves de bico longo conferindo/ sua derrota, e dois ou três faróis,/ últimos! esperança do mar negro.”

A "presença dos longínquos", os ecos e as aves de bico longo são referências aos poetas do passado, ao poeta francês Charles Baudelaire e ao seu poema “O albatroz”. A estrofe termina com o “eu” afirmando que “Essa viagem é mortal e começá-la./ Saber que há tudo. E mover-se em meio/ a milhões e milhões de formas raras,/ secretas, duras. Eis aí meu canto.”

Apesar de estar consciente de que a viagem é mortal, o “eu” parece estar mais consciente ainda da necessidade de empreender essa viagem. O canto do poeta é um canto paradoxal, como lemos na quinta estrofe: “Ele é tão baixo que sequer o escuta/ ouvido rente ao chão. Mas é tão alto/ que as pedras o absorvem”, o que se pode evidenciar, ainda, na sexta estrofe: “Como fugir ao mínimo objeto ou recusar-se ao grande?”

Neste poema, Drummond se vale de uma voz que afirma uma poética que não é individual, pessoal como podemos pensar pelo uso dos pronomes de primeira pessoa (meus, minha), mas uma poética em busca do geral, do universal. O poema é fruto de um poeta já maduro que tem, como afirma o crítico inglês John Gledson, em seu estudo **Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade**, plena consciência do alcance e do poder de sua poesia.

O poema termina com o verso “Tal uma lâmina,/ o povo, meu poema, te atravessa.” O povo e o poema, apesar de terem funções sintáticas diferentes, aproximam-se no campo semântico, por conta da posição que ocupam no poema. Essa proximidade é bastante reveladora e ilumina várias das questões de que tratamos na sequência.

O primeiro poema do livro seria uma definição de uma poesia em que o “eu”, como já foi dito, assumiria uma atitude fraterna. O “eu” assumiria uma atitude de comunhão com o outro, por isso, o crítico Alfredo Bosi chama a lírica de **A Rosa do Povo**, de “lírica da comunhão” e Marcelo Oliveira, outro estudioso do poeta, menciona “utopia da fraternidade”.

Segundo Murilo Marcondes de Moura, em **O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial**, o poema de abertura do livro **A Rosa do**

Povo deixaria clara uma concepção de poesia crítica e internacionalista por parte de Drummond. Segundo o autor, Drummond estava ensaiando ampliar seu canto desde o livro **Sentimento do Mundo** e isso ocorreria em **A Rosa do Povo**. A ampliação do canto pode ser observada por dois fatores: por este ser o livro de Drummond com o maior número de poemas até então e também pela extensão dos poemas, que são longos. Essa ampliação do canto, segundo o autor, ocorreria por conta da experiência da guerra que, mesmo que apareça diretamente em poucos poemas no livro, impregnaria a concepção de poesia de Drummond.

Entretanto, o estudioso Marcelo Oliveira, em sua dissertação intitulada **Rosa aurilavrada: figurações da utopia em A Rosa do Povo**, discorda da posição de Moura. O autor discute em seu trabalho o sentido da “rosa” como significando o canto poético ampliado, que reúne não apenas a voz do “eu”, mas de outros seres e coisas que constituiriam um sujeito poético utópico, estabelecendo-se, através do poema longo, um lugar de enunciação coletiva.

1.3. Organização do trabalho

O objetivo dessas observações iniciais associa-se à definição do problema a ser examinado ao longo do trabalho. A fortuna crítica, bem como esforços analíticos mais extensos, serão objeto dos capítulos posteriores. Pretendeu-se, portanto, esboçar o modo como imagens florais se cruzam na constituição ou na problematização de tópicos presentes em versos de Drummond e que se relacionam à figuração do poeta, do poetar, do papel da poesia no mundo, bem como aos deslizamentos que parecem permitir a um poeta do século XX estabelecer relação com uma tradição com a qual, contudo, não se pode associar sem tensão.

Esta dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, são apresentadas as hipóteses de trabalho, bem como a perspectiva teórica em que o estudo se insere. Define-se, ainda, como problema a ser explorado, a indagação acerca de como teria sido constituído na poesia de Drummond, em especial no livro **A Rosa do Povo**, um complexo imagético a partir de alusões a motivos florais variados, por meio do qual o poeta parece formalizar reflexões sobre a arte, a poesia, sobre o seu próprio fazer poético. No segundo, recuperam-se as formulações já estabelecidas na

fortuna crítica do poeta a propósito, em especial, das questões tomadas como foco para este estudo. O capítulo três apresentará as análises dos poemas “Anúncio da Rosa” e “Equívoco”, procurando mostrar como os poemas em que aparecem as imagens florais estabeleceriam relações entre si, apesar de sua diversidade temática e formal.

2. A Rosa em revista

2.1. Leituras da Rosa

Considerando a relevância que a crítica tem atribuído à poesia de Drummond e, em especial, ao livro **A Rosa do Povo**, uma primeira tarefa que parece se impor ao investigador seria um estudo sistemático da recepção crítica do escritor. O presente capítulo busca situar, no contexto mais amplo da recepção crítica ao poeta de Itabira, a recepção do livro que se constitui como objeto central do trabalho, em especial no que diz respeito às questões recortadas para análise.

Nesse sentido, esse capítulo procura oferecer uma sistematização da recepção crítica ao poeta, da perspectiva da leitura que se fez do volume **A Rosa do Povo**, em considerações que de algum modo possam remeter àquilo que esta dissertação toma como objeto de análise: a constituição de um conjunto de imagens (um complexo imagético) por meio dos quais motivos florais parecem remeter a certa representação do poeta, da poesia, de sua situação no quadro mais amplo da vida social.

O livro **A Rosa do Povo** possui uma vasta fortuna crítica, sendo que sua primeira crítica é do ano de 1945 e foi realizada pelo crítico Sérgio Milliet, que afirma que a poesia de Drummond tinha perdido sua “graça leve da primeira fase para adquirir uma beleza mais serena”. Segundo o crítico, “aquele humor (aquele sarcasmo) antigo caiu como uma fantasia usada para pôr a nu a tristeza de uma solidão irremediável” (MILLIET, 1981, p.19).

Outro crítico importante da época, apelidado por Drummond como “o imperador da crítica”, foi Álvaro Lins, que afirmou que “o principal acontecimento poético do ano de poesia 1945 foi sem dúvida a publicação de **A Rosa do Povo**”. (LINS, 1947, p.83). O crítico destaca que a dramaticidade da poesia de Drummond seria marcada por contradições e o poeta procuraria equilibrar na obra, de um lado “a consciência política” e do outro “a arte do poeta”.

Antes de mencionarmos um estudo de maior fôlego sobre a obra de Drummond, é necessário citar o ensaio do saudoso crítico Antonio Candido, intitulado “Inquietudes na poesia de Drummond”, de 1965. Neste ensaio, Candido

afirma que a obra madura do poeta é marcada por uma polaridade: “de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese.” (CANDIDO, 1977, p.68) Sobre o livro **A Rosa do Povo**, o crítico afirma que o livro representaria a *culminância lírica* da polaridade mencionada.

O primeiro estudo que trata da imagem da rosa é **Drummond: o gauche no tempo**, de Affonso Romano Sant’anna, publicado em 1972. Na parte final deste estudo (que considera justamente o tempo como a grande coordenada da obra de Drummond), denominado “Memória: a reconstrução poética do Ser além do tempo”, o autor aborda as imagens que ele denomina como *imagens continuadas de permanência* da obra, a saber, o espelho, o retrato, o relógio, o pássaro e, por fim, a rosa, que muita vez é sinônimo de memória-poesia. O autor afirma que, enquanto em outros autores e períodos literários a rosa representaria o perecível, em Drummond significaria o duradouro.

Outro estudo contemporâneo ao de Sant’anna, mas completamente diferente deste seria **Verso universo em Drummond**, de José Guilherme Merquior. O crítico analisa a obra de Drummond de 1930 até 1972, sob a ótica do estilo mesclado. O livro **A Rosa do Povo**, segundo ele, representaria o “luminoso meio-dia de sua expressão” e os poemas do livro estariam divididos entre uma ótica grotesca em “estilo mesclado” e um estilo “puro”, não menos moderno. Segundo Merquior, o estilo “puro” em **A Rosa do Povo**, conteria três esferas temáticas *isentas de sublime*: a poesia sobre a poesia, o lirismo filosófico e uma certa poesia do cotidiano.

O lirismo filosófico é visto como uma metamorfose da expressão do eu. O crítico analisa o pequeno poema “Ontem” e afirma que “a poesia do eu (...) desloca o acento da urgência ética para uma problemática da finitude e da felicidade” (MERQUIOR, 2012, p. 139). Uma problemática cuja experiência emocional de base seria a consciência do tempo.

O crítico afirma que o simbolismo vegetal e floral em particular pertence ao *topos* do sentimento poético da fugacidade da vida. Este lirismo filosófico seria desenvolvido nos livros posteriores, que o crítico denominou como *quarteto*

metafísico. O quarteto metafísico seria formado pelos livros **Novos Poemas**, **Claro Enigma**, **Fazendeiro do Ar**, **A vida passada a limpo**.

Do quarteto, destaca-se o livro **Claro Enigma**, publicado em 1951 e organizado em seis partes: “I. Entre lobo e cão”, “II. Notícias amorosas”, “III. O menino e os homens”, “IV. Selo de Minas”, “V. Os lábios cerrados”, “VI. A máquina do mundo”. Esse livro que, segundo os críticos, teria como seu tema geral a dissolução, causou consternação em alguns leitores de Drummond, pois não conseguiram perceber que, apesar dos poemas seguirem a forma clássica, esse clássico estaria marcado por ironia, não seria “arte pela arte”, ou a fuga do poeta para a torre de marfim. Nele, o poeta continuaria sua reflexão sobre a condição do homem na modernidade. Em **Claro Enigma**, as imagens florais estariam presentes em todas as seis seções do livro, sendo que na última estariam associadas à tópica da máquina do mundo.

Outro estudo publicado em 1978 que destaca as imagens do livro é **Drummond: Uma poética do risco**, de Iumna Simon. A metáfora da luz e a da rosa seriam, segundo a autora, *imagens apocalípticas*, ambas apareceriam muito no livro de Drummond, mas a escolha da imagem da rosa como símbolo condutor da obra de maior conteúdo político e social do autor seria bastante significativa. A autora destacaria, ainda, ter Eça de Queiroz escrito uma crônica denominada “As Rosas”. Do texto, a ensaísta cita justamente o trecho final, em que a rosa vai se transformar na flor do socialismo.

A autora afirma que as imagens ligadas à ideia de comunicação (navio, viagem, canto, lâmina, grito, cidade, mensagem, telegramas, jornal, canoa, rua, a pé, a cavalo, avião, barco, comércio, tumulto, elefante, viola, banjo, amor, sorriso, palavra, canção, mãos dadas, mar, seresta, trens, estrada, palma, rua povoada), e as imagens ligadas à ideia de revolução (rosa, flor, aurora, estrela, estrela vermelha, gesto de fogo, nelumbo, outro mundo, sol, cidade, rosa de fogo, ponta de lança, jardins, frango de ouro e chama, comida geral, dia geral, país de riso e glória, país de todo-homem, pátria de todos, território de homens livres, pátria sem fronteiras, terra sem bandeiras, cidade sem portas, a rosa do povo) estariam relacionadas e se contaminariam através de um processo de ação mútua dos significados que caracterizaria o conjunto metafórico “A rosa do povo”. Simon destaca, ainda, que tais

imagens integrariam uma forma de expressão global, que, apesar de todo empenho, desconfiaria de si mesma enquanto possibilidade de atingir o “povo”, de estabelecer uma comunicação real.

Em 1980, foi publicado o livro **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**, de John Gledson. Para o crítico, a poética de Drummond, em **A Rosa do Povo**, estaria baseada na confiança no fato de os poemas serem formas vivas que refletiriam as formas vivas do mundo objetivo. Em sua breve análise do poema “Áporo”, o autor afirma que o poema é também um modelo da visão da poesia em **A Rosa do Povo**: a poesia seria como a orquídea, uma forma súbita, inexplicável, estranha, mas exata, cujo crescimento e origem não sabemos compreender nem isolar. Mereceria destaque a abordagem que o crítico inglês confere aos livros posteriores a **A Rosa do Povo**, em especial no que diz respeito a sua indicação da imagem do aparecimento da flor na escuridão como um dos motivos preferidos do poeta.

De 2001 é o importante estudo **Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**, de Vagner Camilo. O autor estuda o período da poesia de Drummond que vai de 1948 a 1951, imediatamente posterior ao livro de 45. Segundo Camilo, o livro de 48 denominado **Novos Poemas** encenaria justamente a passagem gradativa de uma poesia mais participante para uma poesia mais *classicizante*.

Camilo afirma que a imagem da rosa parece representar não só o ideal estético, mas também o ideal político social. No livro de 45, o número de poemas em que apareceriam imagens de flores corresponderia quase à metade dos poemas do livro, enquanto que no livro de 48 esse número diminuiria drasticamente. Nesse caso, para Camilo, nesse último livro, da *rosa do povo* estariam tão somente as pétalas.

Já sobre o livro de 1951, **Claro Enigma**, o pesquisador afirma que a rosa seria definitiva e pobre, porque careceria de qualquer horizonte utópico. Um aspecto importante citado pelo crítico seria que, em um único poema do livro, a saber, “Contemplação no Banco” ocorreria o retorno ao ambiente urbano que caracterizaria os poemas do livro de 1945.

O livro de Camilo é um exemplo das novas abordagens citadas por Cristiano Jutgla, em seu estudo **Lírica e autoritarismo em A Rosa do Povo** (2008), sobre o qual falaremos mais adiante. Vagner Camilo explora questões como a melancolia e o sentimento de culpa do poeta, dois fatores que são imprescindíveis para a compreensão não só do livro **Claro Enigma**, mas de toda a obra drummondiana.

Segundo Camilo, o *sentimento do mundo* é também *sentimento de culpa*. O autor afirma que, a partir de 1940, começariam as várias manifestações desse sentimento de culpa, como podemos ver em poemas como “Mão suja” e “Movimento de Espada”, em que ocorre uma “autocastração punitiva”.

O autor afirma ainda que o sentimento de culpa estaria ligado à posição social do poeta, uma culpa de classe. Camilo analisa o poema “O operário no mar” e mostra como o poeta desconstrói a imagem do operário que existia no discurso populista e também a imagem que existia na literatura e na arte de cunho mais participante, que seria marcada pela *deformação expressionista*. O operário de Drummond é representado como um homem comum, apenas “mais escuro que os outros”. Nesse ponto, o poeta não se afastaria dos outros artistas que tinham na figura do negro a representação mais acabada do trabalhador.

Camilo fala primeiro sobre o sentimento de culpa social do poeta, para depois falar acerca da sua culpa familiar. Afirma que a culpa experimentada como produto do afastamento ou da negação dos desígnios e valores do clã mineiro deveria ser somada à consciência de que seria impossível desvencilhar-se deles, pois agiriam em cadeia, como se o *eu-lírico* sofresse de uma espécie de maldição. Segundo o autor, existiria uma *cosmovisão trágica* em **Claro Enigma**. Esta cosmovisão seria configurada, segundo ele, por quatro elementos, a saber, *natureza*, *mito*, *destino* e *culpa* que apareceriam interligados.

Na parte final do livro, Camilo afirma que a concepção de história do autor, que aparece no poema “Museu da Inconfidência” é a concepção de *história natural* tal como concebida por Walter Benjamin, que vê a história como um curso cego, sem qualquer perspectiva de redenção, cuja categoria-chave seria o *destino* ao qual o homem se sujeita na condição de criatura. Naquele poema especificamente, o autor discerne a exploração da oposição *história X esquecimento*. Seria justamente

neste trecho que surgiria a imagem da flor “Macia flor de olvido,/ sem aroma governas/o tempo ingovernável”.

O estudo ***História e poesia: texto e contexto em A Rosa do Povo***, de Fernando Talarico (2006), procurou mostrar as relações entre a linguagem poética e o contexto histórico. O autor prioriza, em suas análises, a complexa relação entre forma e conteúdo do poema, argumentando no sentido de demonstrar que, para uma compreensão adequada do poema, seria necessário saber que este poderia apontar para elementos que estariam *fora* do literário.

De 2008 é o estudo realizado por Cristiano Jutgla intitulado **Lírica e autoritarismo em A Rosa do Povo**. Segundo o autor, existiriam diferentes perspectivas críticas por meio das quais seria possível pensar o termo *história* no livro. Uma perspectiva crítica empregaria o termo história como uma espécie de trunfo interpretativo, que corresponderia aos estudos realizados da segunda metade de 40 até os anos 80. A partir da segunda metade dos anos 90, surgiriam novas perspectivas críticas que estabeleceriam uma outra relação entre lírica e história. O autor cita como exemplo dessa nova perspectiva estudos sobre temas como a melancolia, a ruptura temporal, etc.

O estudo de Jutgla deixa claro que a preferência da crítica literária dos anos 40 até 80 pelos poemas de guerra não seria gratuita, considerando como um fator determinante para isso a forte tensão que a crítica sofreu durante dois períodos de governo autoritário no país e um período de falsa democratização. Jutgla realizou o levantamento da fortuna crítica do livro considerando a relação entre o conceito de poesia política, engajada e história.

Um dos estudos mais recentes, de 2014, é **Rosa aurilavrada: figurações da utopia**, de Marcelo Oliveira. Como o título indica, nesse estudo o autor destaca o conceito de utopia em suas análises dos poemas de **A Rosa do Povo**. O capítulo final, intitulado “A utopia da rosa” traz as análises do poema “Anúncio da Rosa” e dos dois poemas finais do livro.

O autor defende a tese de que a “rosa” simbolizaria a ampliação do canto em Drummond e ocorreria quando houvesse a reunião da voz do *eu-lírico* com a de outros seres e coisas, constituindo, desse modo, um “sujeito poético utópico”,

através do poema que se torna mais longo e torna-se um lugar de enunciação coletiva.

O estudo mais recente a que vamos fazer referência é um artigo denominado “Muitas rosas e um enigma a partir de “O Relógio do Rosário”, de Filipe Manzon. O autor lembra a importância da presença da rosa na obra do autor e propõe uma nova leitura de tópicos tradicionais da crítica de **Claro Enigma**, a partir do poema “O Relógio do Rosário”.

2.2. A flor que brota da escuridão

O primeiro poema do livro que merece um destaque especial seria “A flor e a náusea”. Decidimos fazer sua transcrição, antes de recuperar o tratamento que recebeu da crítica:

A flor e a náusea

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo ainda é de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
Resolvido, nem sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.

Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro, distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 E dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 Ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 Garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
 (ANDRADE, 2002, 118)

Em **A leitura do intervalo**, o crítico João Alexandre Barbosa realiza uma leitura sumária do poema. Afirmar que a tensão dialética entre sujeito e objeto que é a própria tensão pertencente ao gênero lírico seria o que sustentaria o poema. Na primeira estrofe, o autor destaca que o “eu” aparece como sujeito e como objeto. Depois mostra como o poeta faz um jogo com as palavras “melancolias” e “mercadorias”, que se aproximam no nível sonoro, mas distinguem-se no semântico e espelham deste modo a relação entre subjetividade e objetividade.

Segundo ele, ao passar de sujeito a objeto, a *persona* lírica não se desfaz. Pelo contrário, a individualidade radicaliza-a e confere-lhe uma generalidade que vai permitir que o “eu” se dissolva no tempo. O poema é composto por 9 estrofes. Dessas, o autor afirma que a mais importante do poema seria a quinta estrofe. Segundo ele, esse seria o momento de maior tensão dialética. Nessa estrofe, o tédio

anteriormente expresso e que remetia à náusea sartreana, aqui surgiria transformado no *ennui* baudelairiano, por causa da repetição da expressão “do mal” nos versos finais da estrofe articulada ao título do poema.

A partir da sexta estrofe, o poema mudaria de tom e o “eu”, após afirmar que seu ódio é o melhor de si, afirma que o ódio, além de salvá-lo, seria capaz de dar a poucos uma esperança mínima. Nas três últimas estrofes que descrevem o nascimento da flor, Barbosa afirma que são alucinações do “eu”, preservando assim a dialética fundamental do texto. A leitura de Barbosa é uma leitura profundamente marcada pela negatividade e, por isso, nem o nascimento da flor têm o poder de transformar a visão do “eu”.

As leituras do poema realizadas pela crítica costumam dividi-lo em duas partes. Uma parte iria da estrofe de número um à estrofe de número seis, e outra parte iria da estrofe de número seis à de número nove. O crítico Alcides Villaça chama a atenção para a necessidade do poeta de nos “garantir” que uma flor nasceu, porque, segundo ele, Drummond, em muitos poemas de **A Rosa do Povo** “toma para si a tarefa essencialmente poética de encarnar em símbolos fortes sua disposição participativa, o que significa investigar na raiz o que vê como alicerce mesmo de suas construções: as realizações possíveis da linguagem” (VILLAÇA, 2006, p.59).

A flor que nasceu na rua, que conseguiu furar o asfalto é um desses símbolos que se multiplicam ao longo do livro, pois a flor que, nesse primeiro poema, é caracterizada como feia, desbotada, de pétalas fechadas, cujo nome não estaria nos livros, será depois transformada nos outros poemas do livro em rosa, orquídea, flor de lótus.

Villaça (2006) ressalta que os símbolos poéticos do livro são símbolos precários, porque o “eu-lírico” que os produziu seria de alguém que antes se definiria como *gauche*. Isso implicaria que esse sujeito seria, por definição, um sujeito precário. Em outros poemas do livro, podemos observar esse fato como, por exemplo, no poema “Visão 1944”, em que o sujeito afirma em cada uma de suas vinte e cinco estrofes “Meus olhos são pequenos para ver”.

Outra leitura do poema “A flor e a náusea” considera o símbolo da flor como símbolo da esperança e da superação dos obstáculos. Foi realizada por Isabel Martinez, em sua dissertação **Drummond – essas coisas** (MARTINEZ, 2008). A autora afirma que esse é o primeiro poema de Drummond em que a flor aparece como símbolo da poesia, do fazer poético. Segundo ela, o primeiro poema do livro “Consideração do Poema” seria a tese, o segundo “Procura da Poesia” seria a antítese e o terceiro, “A flor e a náusea”, seria a síntese.

O estudo de Martinez sobre os objetos que se tornam símbolos na poesia de Drummond destaca três símbolos: a pedra que corresponderia ao obstáculo, a flor que corresponderia à tentativa de superação ou superação dos obstáculos e a porta, que seria a transição do mundo real para o mundo das palavras. A autora destaca a grande recorrência do símbolo da flor na poética drummondiana no período de 1930 a 1962, mas apesar de afirmar que em alguns poemas a flor torna-se um objeto escuro, triste, enigmático, a autora limita sua análise àqueles poemas em que a flor é o símbolo da vitória sobre as adversidades.

A propósito das leituras realizadas sobre o poema, gostaria de destacar alguns pontos. Considero que ambas as leituras buscaram mostrar como as palavras podem adquirir conotações múltiplas em um poema, mas talvez justamente por isso acabaram ficando limitadas e adotando uma visão do poema muito polarizada. A leitura de João Alexandre Barbosa é uma visão extremamente negativa, em que o nascimento da flor não tem o poder de mudar o que estava posto, enquanto na leitura de Isabel Martinez a flor assume uma conotação mais positiva, redentora.

Apesar de Alcides Villaça não analisar o poema “A flor e a náusea”, referindo-se apenas ao poema “O elefante”, consideramos muito acertada sua afirmação de que, em **A Rosa do Povo**, o poeta procura afirmar sua disposição participativa através de símbolos fortes. O crítico afirma ainda que se trata de construir o símbolo poético, mas sem perder de vista a complexidade da matéria e a precariedade do sujeito. Villaça nos mostra como o poeta faz isso através de sua brilhante análise do poema “O elefante”.

Villaça divide sua análise em cinco partes, a saber: artifício e natureza, em busca de amigos, a caminhada, natureza e interioridade e retorno e disfarce. Na

primeira parte da análise, o crítico mostra como o elefante é fabricado com matéria-prima de segunda mão, como o poeta faz uma *gauche* bricolagem, porém o grande destaque é dado à mudança no uso dos verbos (fabricar, figurar) que deixam claro o intuito de uma representação, “o que coloca o artifício no caminho da arte, e o do artesão no do artista”.

Na segunda parte da análise, o crítico mostra as contradições do elefante: ao mesmo tempo imponente e frágil, artificial (já que foi fabricado com madeira, tecido, cola), ao mesmo tempo parece vivo, natural (pois o poeta também lhe conferiu características como doçura, pureza). Além disso, ele reitera a importância da sequência dos verbos fabricar, figurar, ao qual se soma agora o verbo aludir.

Segundo Villaça, a alusão é uma figura menos intensa e presentificadora do que metáforas, metonímias ou, sobretudo, símbolos e parece não constituir um empecilho para a ambição suprema: recompor uma harmonia da natureza do mundo.

Na terceira parte, o crítico continua desvelando os paradoxos do poema, pois o elefante caminha pela “rua povoada”, mas “não o querem ver”. Neste momento, é evocado o *topos* moderno da solidão na multidão, do indivíduo em meio à pressa da multidão da metrópole. Villaça recupera a condição dupla do elefante, “corpo sensível” e “fugitiva imagem”, pensando como a duplicidade representaria

uma síntese bem sucedida da fenomenologia simbólica, apontada na articulação entre a oferta material e o percurso anímico/imaginativo – duplicidade com que a linguagem dos símbolos labora para o efeito da pretendida unificação, contando, para isso, com a significação que deverá obter com e no destinatário seu? (VILLAÇA, 2006, p.68)

Segundo Villaça, é próprio de todo símbolo (sendo de sua natureza sensível) contar com o interesse do outro, com o qual e só pelo qual a significação profunda se promove. Ele afirma que os símbolos aspiram a um recolhimento, a um espaço interior, e é justamente falando a respeito de espaços interiores que o crítico inicia a quarta parte de sua análise.

Villaça mostra como a “procura de amigos” do elefante converte-se numa enumeração de imagens que pode parecer aleatória, mas que todas traduzem o

espaço resguardado da interioridade: “no mais profundo oceano”, “sob a raiz das árvores”, “no seio das conchas”, etc.

Nessa parte, o autor faz algumas afirmações importantes sobre a lírica e particularmente sobre a lírica de Drummond. Segundo ele, experiência sensível e trabalho poético confundem-se de modo inseparável:

Drummond é um poeta que se adianta às nossas suspeitas maiores sobre o alcance da arte ou da possibilidade de representação da subjetividade mais viva, fazendo exatamente dessas suspeitas a matéria dramática de sua poética (VILLAÇA, 2006, p.70).

Na última parte da análise, Villaça mostra como a narrativa do elefante está vinculada ao tempo humano da experiência, com o mito. O elefante volta cansado e sem encontrar o que procurava, mas neste momento o poeta revela que ele e o elefante são um só, o elefante é um disfarce.

Segundo o autor, o disfarce permite que o poeta mantenha sua lucidez e objetividade e transfira à criatura a fragilidade dos desejos e dos sentimentos. O disfarce seria uma espécie de signo precário e idealizado, fadado por isso à incompreensão, eternamente desajeitado, montando-se e desmontando-se tal como sucede com os mitos no mundo moderno.

Ainda segundo o autor,

o realismo poético de Drummond não alude à integridade dos mitos, mas à sua problemática construção entre os alaridos e a reificação geral. Por que problemática? Problemática porque o individualismo de onde ainda busquem os mitos nascer é ele mesmo a sua impossibilidade: a voz lírica é hoje antes agônica que solidária, e seu destino se transvia nas ruas surdas com multidões apressadas; porque o sujeito moderno descentra-se entre a massificação e a utopia, sentindo-se muito justificadamente gauche em ambas as instâncias (VILLAÇA, 2006, p.74).

O poema termina com o verso “Amanhã recomeço”... Segundo Villaça, o poeta associa ao “mito desmontado” um mito outro, proveniente da tradição clássica, o mito de Sísifo, mas ele chama a atenção para a diferença entre a mecânica da repetição invariada e o finalismo de cada investida consciente. Os símbolos (a flor, o elefante) que passeiam pelo livro mostram justamente a resistência do poeta no mundo capitalista, num mundo reificado em que as pessoas moram nas grandes

idades, mas sentem-se solitárias, num mundo opressor em que falta comunicação entre os homens.

No século XX, a arte e, principalmente, a literatura (ou a poesia) assumiu uma posição de resistência contra o Fascismo e o Nazismo. Como a poesia de Drummond é uma poesia extremamente dialética, em que as tensões não se resolvem, ou seja, não há uma solução fácil, o símbolo da flor parece corresponder ao desejo do poeta de mostrar a esperança, ainda que, como ele diz no poema, essa esperança seja mínima. Nesse sentido, a imagem do elefante, sobre a qual acabamos de discutir, parece, aqui, poder ser lida em equivalência com a imagem da flor, tema da dissertação.

A esperança era um sentimento necessário, porque era uma época de guerra, o mundo vivia a Segunda Guerra Mundial e a poesia escrita durante este período foi uma poesia distinta. Drummond, que normalmente apresentava em seus poemas uma visão negativa da vida, do mundo, escreve poemas que trazem esperança, que apresentam uma visão utópica, podemos dizer quase que uma fé. Uma fé na capacidade da poesia, da linguagem, mas a ação do poeta, a disposição participativa é também eivada pela dúvida. Será que ainda há lugar para o poeta, para a poesia no mundo capitalista?

2.3. Flores de nomes estranhos

Uma pequena obra-prima é como a crítica se refere a este poema em que a flor não é mais uma flor desbotada e feia, mas que se transforma, forma-se em verde orquídea, que rompe a terra e se ergue solitária. Novamente farei a transcrição do poema, antes de discutir como a crítica o abordou:

Áporo

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,

enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclediana,
uma orquídea forma-se.
(ANDRADE, 2002, p. 142)

O que primeiro chama a atenção no poema é o título (“Áporo”) que, segundo a leitura de Décio Pignatari (PIGNATARI, 1971), possui três significações: problema de difícil solução, planta das orquidáceas e inseto himenóptero. A leitura realizada por Pignatari é semiótica. O autor propõe sua análise através de dois aspectos da macroestrutura do poema: interno e externo. O externo referindo-se à configuração visual do poema olhado como um todo e o interno, em que ele secciona a palavra “inseto” em três sílabas e afirma que a palavra desencadeia um processo de *aliterações verticais*, denominados por ele de *percurso-inseto* e *percurso-orquídea*.

Pignatari, além de mostrar em sua análise como ocorre o processo de aliteração em que as palavras do poema parecem surgir umas das outras, afirma também que é como se o poema criasse seu próprio dicionário. O autor afirma que o ritmo do poema, que é outro elemento importante em sua constituição, seria um ritmo ternário, como se fosse uma valsa.

Sobre a configuração visual do poema, que lembra um ideograma, o autor afirma que Drummond teria parodiado a forma do soneto por miniaturização, uma espécie de soneto rasgado ao meio longitudinalmente, para produzir um inseto-soneto. O autor encerra sua leitura afirmando que esse poema é uma das peças mais perfeitas e criativas da poesia pós-Mallarmé.

Outra leitura foi realizada pelo crítico Davi Arrigucci, que menciona a importância da leitura de Pignatari, ao mostrar como os significados da palavra estão entrelaçados no poema. O autor destaca o motivo da metamorfose para explicar a transformação do inseto na orquídea, pois os insetos himenópteros de fato se metamorfoseiam e alcançam assim a esfera do mito.

Segundo ele, o poema é criado à semelhança do mito propriamente dito, pois uma das propriedades do mito seria a de superar na esfera de uma narrativa imaginária contradições aparentemente insuperáveis na ordem do real. Nesse sentido, o que permitiria a metamorfose do inseto em flor não seria, como parece, um processo da natureza e sim o resultado do esforço do poeta, de seu trabalho com as palavras.

O autor destaca que o ritmo de recorrência dos versos e da narrativa permite que o poeta faça uma glosa poética e articule os movimentos do mito e da história numa forma una. O ritmo do poema vai mudar, segundo Arrigucci, quando, ao contemplar a cena inicial, o sujeito torna-a objeto de reflexão. Esta é a verdadeira reflexão do poeta sobre as dificuldades do fazer poético.

Arrigucci afirma ainda que é possível identificar o trabalho do inseto ao trabalho poético rebaixado desde o século XIX à irrelevância no interior da sociedade moderna. Mas o movimento da consciência não se esgotaria no sentimento do rebaixamento do trabalho poético e da mesma forma que o inseto encontra a saída do labirinto ao se metamorfosear em orquídea, o poeta encontraria a solução que tornaria possível vencer as dificuldades do fazer poético em sua própria poesia.

O autor afirma que Drummond, como tantos outros poetas modernos, “não apenas registraria a incessante procura mental da própria poesia, girando sobre si mesma, padecendo com a própria dificuldade, mas incluiria uma poética que seria a cristalização da consciência clara do próprio fazer no interior da forma” (ARRIGUCCI, 2002, p.101).

O poema “Áporo” também foi estudado por Betina Bischof, em sua dissertação intitulada **Razão da Recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade** (BISCHOF, 2005). O trabalho da autora é sobre o livro **Claro Enigma**, publicado por Drummond em 1951, posterior, portanto, à **A Rosa do Povo**. A autora, nessa análise, parte do tema do obstáculo, recorrente na poesia de Drummond como vemos, por exemplo, no famoso poema “No meio do caminho”.

Ela destaca que a transformação que toma corpo no poema não é explicitada, passa-se de um primeiro estado bloqueado, travado, para o súbito irromper da

orquídea, sem nenhuma explicação das causas da transformação. A autora afirma que é possível que o mito básico do poema, que seria a passagem do bloqueio para a liberdade, estabeleça um eco com fatos históricos do período.

A autora cita a Segunda Guerra Mundial, descrita no poema “Visão 1944”, em que também aparece a imagem de uma flor, a flor de lótus que é denominada nelumbo. Ela destaca a utilização pelo poeta de palavras rebuscadas para falar das flores no livro **A Rosa do Povo** como, por exemplo, áporo, nelumbo. Esse vocabulário representaria, segundo a autora, o esforço que o poeta faria para dar nome/forma ao símbolo que passeia pelo livro.

As análises realizadas por Arrigucci e Bischof mostram que, na busca pela interpretação, o leitor deve ter cuidado e não acreditar que a poesia corresponde à história, servindo como documento de uma época. Arrigucci afirma que o verso “país bloqueado” poderia nos fazer pensar que se trata apenas de uma fábula alegórica de busca pela liberdade, a tentativa de sair de uma situação de grande opressão histórica, mas que o poema não se presta a uma tradução direta dos fatos históricos que na época eram a ditadura Vargas e a Segunda Guerra Mundial.

Para Arrigucci, a história estaria na poesia “como historiografia inconsciente, o registro atual do que se passou na interioridade de um homem durante seu tempo vivido e ganhou expressão correspondente” (ARRIGUCCI, 2002, p.103). As imagens das flores nos primeiros poemas do livro deixariam claro que a história incorporou-se à forma dos poemas.

No primeiro poema do livro, os jornais e “as camélias” junto com os poetas irmãos (todos poetas modernos) mostrariam a atualidade que o poeta desejaria imprimir ao texto. No terceiro poema do livro, o nascimento da flor poderia ser contraposto à visão de um “eu” de um tempo sujo, um tempo de “fezes, maus poemas, alucinações e espera” e que nele provocaria náusea. O nascimento da flor seria um fato tão extraordinário que o poeta teria a necessidade de “garantir” ao leitor que isso ocorreu.

O irromper da orquídea em “Àporo” e o nascimento da flor em “A flor e a náusea” mostrariam uma possibilidade de mudança, de transformação. A função principal da poesia poderia não ser uma função social, realmente o povo não seria o

mais importante para o poeta, mas em **A Rosa do Povo** o poeta proporia uma integração entre o poema e o povo.

O poeta propõe que o povo seja um agente de transformação ao longo poema sobre a Segunda Guerra Mundial intitulado “Visão 1944”. O poema “Visão 1944” é um dos cinco poemas sobre a guerra que aparecem no livro e o único escrito durante o conflito que fala sobre os horrores da guerra e denota uma visão crítica abrangente. O poema é constituído por 25 estrofes de 4 versos, num total de 100 versos e todas as estrofes se iniciam por “Meus olhos são pequenos para ver”.

As estrofes da 1ª até a 18ª mostram cenas da guerra como se fossem pequenas estampas ou fotografias, segundo Murilo Marcondes de Moura. O autor destaca que a estrutura fixa e regular do poema forneceria um enquadramento da guerra, o qual, por sua vez, corresponderia ao campo de visão do poeta. Ele afirma que “Visão 1944” seria um poema que teria um carácter pacifista, na medida em que realizaria uma condenação abrangente da guerra.

A partir da 18ª estrofe, o poema apresentaria uma mudança de carácter ideológico. O campo de visão objetiva seria deslocado do presente concreto para descrever o que ainda é *invisível*, para a antecipação do fim do conflito e das possibilidades de outra realidade.

O autor destaca a estrofe final, em que aparece a imagem da flor de lótus, o nelumbo, como símbolo do surgimento de um novo mundo. Segundo ele, junto com a ênfase dada ao sentido da visão como princípio estruturador ao longo do poema, devemos atentar também para a musicalidade marcante. O título do poema permitiria que o olhar se voltasse simultaneamente em duas direcções, o presente e o futuro.

Moura (2016) diz acreditar que a experiência do conflito tenha se instalado na própria raiz da concepção da poesia drummondiana na época, crítica e internacionalista. Segundo o autor, qualquer estudo sobre a poesia escrita a respeito da Segunda Guerra Mundial deveria levar em consideração que a esperança ou a visão utópica seria uma necessidade da época.

Já a leitura realizada pelo crítico Alfredo Bosi sobre o poema “Visão 1944” propõe relativizar a noção de contexto. Segundo o autor, conhecer o contexto

histórico social da época em que o poema foi escrito seria interessante, mas não seria suficiente como instrumento de interpretação literária. Ele afirma que “o contexto que interessa ao intérprete de poesia é o horizonte percebido, sentido e expresso no texto poético”. (BOSI, 2017, p.37) O crítico baseia sua hipótese de interpretação na expressão criada por Georg Simmel “cultura subjetiva”.

Bosi afirma que o verso que inicia as 25 quadras do poema “Meus olhos são pequenos para ver”, mostraria um “eu” que vê o mundo com olhos diminuídos, precários e o que ele veria seria a guerra. Uma enumeração que parece caótica, mas que na verdade é realista, pois corresponde à desordem do mundo.

O autor afirma que, entre a duodécima e a décima-quarta quadra, existiria uma viragem do olhar, provocada pela visão da fila dos judeus a caminho do extermínio. O crítico destaca que os olhos do poeta percorrerão a linha do horizonte e perceberão que no âmago da destruição latejaria outra força: a vida.

Neste ponto da análise, Bosi explica a diferença entre contexto e horizonte. O contexto é abrangente, cerca o poeta e o texto de todos os lados, condicionando as determinações de lugar, tempo e modo, e corresponderia a uma verdade ampla, como se o sujeito tivesse uma visão de 360 graus; enquanto o horizonte seria como se o sujeito tivesse uma visão mais limitada de 180 graus, mas justamente por conta disso “a relação entre sujeito e objeto se estreita e aprofunda e pode converter-se em drama na medida em que cresce a intensidade do olhar” (BOSI, 2017, p.46).

O crítico chama a atenção para a emergência de imagens de resistência vital que se justapõem às primeiras figuras de morte. Bosi refere-se novamente a “cultura subjetiva”, que corresponderia ao encontro de perspectiva e sentimento do mundo que seria próprio de indivíduos altamente diferenciados (artistas, místicos, poetas) mediação existencial entre o objeto e o sujeito.

A imagem do nelumbo, que é uma flor variante da flor de lótus, e que encerra o poema, chama a atenção tanto pela imagem quanto pela sonoridade. Bosi afirma que esta flor fecha e abre as pétalas alternadamente. Mostraria, portanto, num primeiro momento, um mundo já dado e conhecido e, no segundo, outro mundo que brota.

Bosi encerra sua análise advertindo o leitor para o fato de não devermos “enclausurar” o texto, ou o poeta numa determinada categoria e que seria necessário reconhecer que o sentimento do mundo oscilava antes e depois do livro de 45. Tal afirmação nos recorda a ideia de Moura de que a ampliação do canto em **A Rosa do Povo** ocorreria por causa da atualização do sentimento do mundo devido à experiência da guerra.

2.4. A flor das flores: a rosa

A rosa é a imagem mais forte do livro e está presente em vários poemas (“Uma hora e mais outra”, “Resíduo”, “Os últimos dias”, “Mas viveremos”, “Mário de Andrade desce aos infernos”, “Anúncio da Rosa”), mas apenas um deles refere-se ao símbolo de modo direto.

A rosa é um símbolo pertencente à tradição da lírica portuguesa desde a época medieval, como podemos observar na lírica de Gil Vicente, por exemplo, mas o fato curioso é que na lírica de Drummond a rosa estabelece relações diferentes da imagem da rosa na lírica tradicional ocidental. A imagem da rosa, durante o Romantismo, remetia à Idade do Ouro, o tempo anterior à civilização, isento das contradições da vida moderna.

Dos poemas citados acima, o único que se refere diretamente ao símbolo da rosa é “Anúncio da Rosa”, por este motivo faremos posteriormente a análise do mesmo. Esse poema já foi objeto de algumas análises por parte da crítica, porém não foi tão estudado quanto os anteriores. Transcrevo:

Anúncio da Rosa

Imenso trabalho nos custa a flor.
 Por menos de oito contos vendê - la? Nunca.
 Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
 onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis.

Uma só pétala resume auroras e pontilismos,
 sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,
 ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,
 todas históricas, todas catárticas, todas patéticas.

Vede o caule,
Traço indeciso.

Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.

Vinde, vinde,
olhai o cálice.

Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada,
não, é cruel existir em tempo assim filaucioso.
Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas,
oferecer-vos alta mercância estelar e sofrer vossa irrisão.

Rosa na roda,
rosa na máquina,
apenas rósea.

Selarei, venda murcha, meu comércio incompreendido,
pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs na noite,
e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.
Ô fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.

Aproveitem. A última,
rosa desfolha-se.
(ANDRADE, 2002, p. 149)

Um dos muitos estudiosos da obra de Drummond a falar sobre o poema foi o inglês John Gledson. O autor afirma que existem na poesia de Drummond algumas características que lembram a poesia de Mallarmé, mas que o poeta brasileiro se diferenciaria do francês num ponto essencial, que seria justamente a crença de Drummond de que as palavras e a poesia refletiriam a estrutura da realidade. O autor afirma que Drummond não teria medo de usar a língua mesmo nas suas formas comerciais e dá como exemplo justamente o poema “Anúncio da Rosa”, em que a palavra “anúncio” refere-se aos pregões, ao universo da propaganda.

Outra leitura foi a realizada por Fernando Talarico, que estudou o contexto de produção da obra. Ele afirma que é possível observar um processo em que

A flor, ao percorrer o alegórico e o simbólico, participa da construção de uma poética extremamente complexa, que se apropria dos signos em sua dimensão cotidiana, “vulgar”, figurando-o em movimentos opostos, mas complementares, de desfiguração e transfiguração (TALARICO, 2006, p.11).

Segundo o autor, a poética drummondiana seria integrativa e o engajamento poético iria no sentido oposto ao da separação entre estética e política. O poema representaria uma reflexão sobre a natureza “engajada” do trabalho artístico, mas, segundo o autor, o “engajamento” de Drummond não seria “a profissão de fé” do autor em termos anticapitalistas, correspondendo antes à percepção do empobrecimento simbólico num universo social reificado. Fica implicada, nessa análise, a indicação de um movimento no sentido de se transcender a tal reificação.

Num dos estudos mais recentes sobre o poeta, **Rosa aurilavrada: figurações da utopia** (OLIVEIRA, 2014), Marcelo Oliveira destaca a dimensão simbólica das palavras, como, por exemplo, da palavra “anúncio” presente no título e que pode ser relacionada aos evangelhos cristãos e significar “boa nova”, mas o autor destaca que mesmo que a encarnação da rosa aludisse à figura de Jesus, não deveríamos atribuir a essa relação um significado puramente religioso, mas sim estético. O autor alude aos outros elementos presentes no poema, tais como o cálice, a flor de luz e afirma que Jung, em seu estudo sobre a simbologia alquímica, teria discorrido sobre a correspondência entre esses elementos.

Em seguida, ele afirma que a flor aurilavrada metaforizaria a obra e seu processo de composição e o número sete simbolizaria uma totalidade em movimento. O autor também destaca a semelhança entre as imagens de tratados de alquimia e a imagem da primeira edição do livro feita por Santa Rosa. Aponta, por fim, um movimento cíclico na imagem em que a rosa parece brotar do meio do povo e ser ofertada ao povo.

Aborda, ainda, a amplitude do símbolo da rosa no Ocidente, que teria sido muito bem demonstrada no estudo de Iumna Simon (1978). Afirma que, no poema, existiria o uso de um procedimento retórico contraditório, em que o sujeito expõe os atributos valiosos da rosa e, ao perceber seu sacrifício durante a composição e o desprezo do público na sua recepção, ficaria irritado com isso e se recusaria a ofertá-la novamente.

Para concluir, seria o caso, talvez, de enfatizar que os estudos abordados foram aqueles considerados relevantes para a reflexão sobre o tema da dissertação,

ou seja, as imagens florais no livro **A Rosa do Povo**. Nesse sentido, não houve pretensão de esgotar a Fortuna Crítica dedicada ao poeta ou ao livro em análise.

3. Estas flores em exame

3.1. Há um custo para a flor?

Neste capítulo serão explorados alguns poemas, a propósito das questões propostas como organizadoras do trabalho, descritas no primeiro capítulo. Ainda que já tenha transcrito o poema, vou apresentá-lo novamente, para simplificar o acompanhamento dos procedimentos analíticos:

Anúncio da Rosa

Imenso trabalho nos custa a flor.
 Por menos de oito contos vendê-la? Nunca.
 Primavera não há mais doce, rosa tão meiga
 onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis.

Uma só pétala resume auroras e pontilhismos,
 sugere estâncias, diz que te amam, beijai a rosa,
 ela é sete flores, qual mais fragrante, todas exóticas,
 todas históricas, todas catárticas, todas patéticas.

Vede o caule,
 Traço indeciso.

Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?
 Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
 que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
 pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.

Vinde, vinde,
 olhai o cálice.

Por preço tão vil mas peça, como direi, aurilavrada,
 não, é cruel existir em tempo assim filaucioso.
 Injusto padecer exílio, pequenas cólicas cotidianas,
 oferecer-vos alta mercância estelar e sofrer vossa irrisão.

Rosa na roda,
 rosa na máquina,
 apenas rósea.

Selarei, venda murcha, meu comércio incompreendido,
 pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs na noite,
 e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.
 Ò fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.

Aproveitem. A última,
 rosa desfolha-se.
 (ANDRADE, 2002, p.149)

O poema foi escolhido para análise por nele figurar a imagem da rosa nos termos propostos nessa pesquisa, além de ser o único do livro **A Rosa do Povo** a se valer diretamente do símbolo da rosa. É formado por 29 versos, distribuídos em 9 estrofes, sendo que as estrofes de número 1, 2, 4, 6 e 8 são quadras, as estrofes 3, 5 e 9 são dísticos e a de número 7 é um terceto. Também seria o caso de assinalar que quatro estrofes apresentam uma configuração visual específica, estando centralizadas na disposição gráfica e sendo compostas por versos mais curtos, que oscilam entre três e quatro sílabas (até um limite de seis sílabas poéticas na estrofe final).

O poema não possui rima, os versos são heterométricos, não obedecendo a um padrão métrico regular, mas existe uma constante sonora, marcada pelo uso de aliterações das consoantes /m/, /n/, /s/, /t/, /r/. Outro elemento que chama a atenção é a configuração espacial do poema na página, ou seja, a forma do poema que, para alguns, mimetizaria a própria rosa.

Começaremos nossa análise dividindo o poema em partes e parafraseando-o. A primeira parte corresponderá às estrofes de 1 a 3. Nessas estrofes, o “eu” lírico descreve seu “produto”, a flor e, como seria de se esperar de um bom vendedor, destaca suas qualidades. A flor, ou melhor, a rosa-poesia é doce, meiga, cheirosa, exótica, histórica, catártica, patética.

Esse primeiro momento já contém uma sutil alusão ao sujeito lírico, para quem a flor custaria muito trabalho. Em plural de modéstia: “nos custa”. Indica-se, ainda, um “preço” ideal, possivelmente não alcançável: oito contos. Já nesse momento inicial, implica-se um destinatário para o anúncio em processo, formalmente assinalado nas formas verbais em segunda pessoa (“vide”), que voltarão a se repetir ao longo do poema.

A segunda parte corresponde às estrofes de 4 a 6, nas quais ganha destaque não mais o produto, a rosa-poesia, e sim aquele que o produziu, o *autor* da rosa, que oscila quanto à própria identidade. A ausência de um amparo metafísico torna mais complexa a operação: sou eu? Quem sou? Há Deus? A dúvida (não há) quanto a uma instância externa aproxima a rosa em questão da pura ausência, do amplo vazio, em que um Deus ausente não a pensaria.

Nesse quadro concreto, ainda, o mesmo destinatário do anúncio redimensiona-se em formas verbais (segunda pessoa do plural) que se elevam em um tom mais formal, conferindo distinção ao momento. Nessa sessão, prossegue o anúncio (e a indicação dos traços distintivos da peça “aurilavrada”, a alta mercancia estelar), mas o sujeito que se declara “autor da rosa” enuncia-se em contraponto ao tempo “filauçoso”, padecendo “exílio” e “cólicas cotidianas”.

O sujeito poético encerra a estrofe afirmando que, enquanto oferece um produto de muito valor, em troca só recebe irrisão por parte dos compradores, o que também pode ser visto como uma técnica de negociação. Ao zombarem do produto oferecido, aqueles aos quais se destina o objeto em oferecimento tentam desvalorizá-lo para não pagar o que ele realmente valeria. Um jogo entre o poeta e seus interlocutores fica, assim, delineado. Um jogo em que se pode vislumbrar algo de combate.

A terceira e última parte corresponde às estrofes de 7 a 9. Nelas, o sujeito afirma que, apesar de seu produto passar agora a fazer parte de um sistema maior representado pela máquina, ele decidiu encerrar seu comércio, pois sabe que nunca virão pedir seu melhor e nem pagarão seu devido valor, pois no mundo capitalista são sempre necessários novos produtos. Nesse contexto, a rosa-poesia será considerada extremamente efêmera. Nesse momento, formaliza-se o que talvez possa ser pensado como a encenação de um mergulho na escrita - momento em que a rosa se especifica pela delimitação dos traços que lhe seriam característicos. O poema aponta, então, para a cisão entre o poeta e o mundo.

Nesta última parte do poema, lemos “Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.” De uma perspectiva historiográfica que foi assumida pelos poetas modernistas, o parnasianismo foi considerado uma poesia caracterizada pelo distanciamento da realidade social, uma poesia alienada, praticada em “torres de marfim”. Seria a poesia da arte pela arte, que buscaria a perfeição formal e cujos temas remontariam à Antiguidade. Ainda que tais juízos já tenham sido submetidos a alguma revisão por parte da crítica, o poema parece recuperar uma oposição entre “poesia parnasiana” e uma outra era (o momento em que se escreve o poema descrito), em que a crítica ao mundo burguês implicaria um apodrecimento simbólico de padrões de arte burgueses.

O título do poema incluía palavra “anúncio”, que pode significar uma notícia ou aviso ao público, ou um sinal que indica acontecimento futuro. Se considerarmos o primeiro significado (*anúncio* como notícia), necessariamente estamos nos referindo ao mundo do jornal, da propaganda, ao mundo capitalista moderno em que tudo foi transformado em mercadoria, inclusive a arte.

A transformação da arte em mercadoria ocorreu ao longo de um processo de mudanças sociais e históricas que culminou no século XX na arte-mercadoria industrial, ou seja, a arte que, desde sua concepção, é produzida para ser comercializada, uma arte que é levada a renunciar ao seu valor de conhecimento e está associada sempre ao entretenimento, ao prazer.

No início do século XX, a arte representava os ideais de uma classe social, mais especificamente da burguesia, mas naquele momento a arte não era produzida com o fim específico de ser uma mercadoria: ser comprada e vendida era o que a transformaria nisso. Com o desenvolvimento do capitalismo, a obra de arte teria perdido seu valor. Benjamin, em seu célebre ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, afirma que, com o avanço da técnica moderna, o “valor de culto” (o equivalente do “valor de uso” de Marx) da obra de arte teria sido substituído pelo “valor de exposição”.

Em outras palavras, a obra de arte teria perdido seu valor quando sua “aura” foi destruída e isso teria ocorrido com a criação da fotografia. Mas, afinal, o que seria a “aura”? Benjamin, em seu texto, define a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p.170). A aura seria o que garantiria a autenticidade da obra, a unicidade que equivaleria a sua inserção no contexto da tradição. Benjamin afirma que, quando a obra de arte deixa de ter um fundamento teológico, ou seja, quando a obra se destaca do ritual, toda a função social da arte seria transformada, passando a fundar-se em outra práxis: a política.

Atualmente, a arte teria deixado de ser uma mercadoria tradicional, de compra e venda e teria se tornado ela mesma uma força produtiva para a reprodução do capital - tecnicamente administrada para este fim. Isto é o que Adorno e Horkheimer denominaram “Indústria Cultural”. Quando se fala em “Indústria Cultural” está se falando também do fenômeno da cultura das massas, dos mecanismos da moderna

comunicação de massa. A relação da obra de arte com o mercado sempre existiu, mas com a “Indústria Cultural” essa relação sofreu profundas modificações.

Segundo este conceito, a obra de arte passa a ser produzida para ser consumida como uma simples mercadoria. Ela passa a integrar todo um sistema (que inclui a publicidade, a crítica, as pesquisas sociológicas de mercado, os meios de comunicação de massa, etc.) que forma e conforma o “objeto” (a obra) e o “sujeito” (o artista) às finalidades funcionais do mercado, do lucro rápido e constante e da existência efêmera.

A filosofia de Schopenhauer considerou conhecimento estético como mais profundamente revelador da essência do mundo, entendendo, ainda, a contemplação estética a partir de dois elementos inseparáveis: o conhecimento do objeto, não como coisa, mas ideia platônica, e a consciência de si do sujeito cognoscente, não como indivíduo, mas como sujeito puro, independente da vontade individual. Com a “Indústria Cultural”, ocorreria a perda do sentido da contemplação estética, que seria, para o filósofo, o único sentido da arte.

Os autores do conceito de “Indústria Cultural” criticaram e se manifestaram contra a fusão que passou a existir entre arte, cultura e entretenimento. A arte como mercadoria e produto da “Indústria Cultural” seria o que o pensador francês Guy Debord denominou como forma-mercadoria, a forma-mercadoria se sobrepõe à ideia da arte como um valor em si, transformando integralmente a cultura em mercadoria.

No poema “Anúncio da Rosa”, podemos observar como se articulam as questões relacionadas ao capitalismo e ao valor da poesia junto com outras questões que surgem quando consideramos o simbolismo da rosa. Segundo o dicionário de símbolos, a rosa seria a flor simbólica mais empregada no Ocidente e na iconografia cristã é a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. A rosa seria um símbolo da taça da vida, da perfeição, do amor, além de ser símbolo de regeneração e imortalidade e de ter se transformado, no século XIX, na flor símbolo do socialismo.

Ainda sobre o título, seria importante destacar o segundo significado apresentado pela palavra “anúncio”, que pode ser sinal de um acontecimento futuro, uma profecia. O que nos faz lembrar dos versos do poema “Mário de Andrade desce

aos infernos”, em que “uma rosa se abre, um segredo comunica-se, o poeta anunciou,/ o poeta nas trevas, anunciou” (DRUMMOND, 2002, p. 219).

O título, que é o primeiro elemento do poema, acena com uma dupla possibilidade de leitura, uma leitura de cunho mais social e outra mais simbólica, ou imagética. Na verdade, os elementos que aparecem no poema podem ser interpretados como ligados mais ao social ou mais ao simbólico e estão entrelaçados de maneira que não é possível separá-los.

Se considerarmos a primeira possibilidade de leitura, temos como tema o fazer poético no mundo capitalista e sua crítica. Entretanto, nesse poema, essa crítica está relacionada à ideia de criação, de identidade. O poeta é um criador, da mesma forma que, segundo a Bíblia, Deus teria criado tudo que existe a partir da palavra. O poeta também cria sua obra a partir da palavra e mantém sua identidade oculta até chegar o momento em que deve ocorrer a revelação.

Nas duas primeiras estrofes, o sujeito poético, no papel de vendedor, mostra aos possíveis compradores as características de seu produto, a saber, a flor. A flor é logo especificada como sendo a rosa e logo se evidencia que a rosa pode ser lida como metáfora da poesia. Nessas duas primeiras estrofes, surge um outro elemento que possui um simbolismo muito forte: o número sete, que pode representar a totalidade, a perfeição, a renovação. A voz poética anuncia serem “sete flores” e, ao mesmo tempo, refere-se às flores como exóticas, históricas, catárticas, patéticas, o que parece permitir uma inferência segundo a qual todas as sete seriam uma única flor.

A terceira estrofe, a quinta, a sétima e a nona rompem visualmente com a estrutura do poema, que apresenta até então estrofes com quatro versos cada. Como já foi dito, o poema foi escrito em versos livres, ou seja, aqueles que não obedecem a um padrão métrico regular. Essas estrofes apresentam uma estrutura sintática mais simples, como se fossem um único verso que o poeta tivesse partido em outros menores. Sua principal função parece ser chamar a atenção do interlocutor, no caso, os cavalheiros.

As conceituações elaboradas em torno do problema teórico do verso livre têm sido problematizadas pelo poeta Paulo Henriques Britto, que propõe no artigo “Para

uma tipologia do verso livre em português e inglês” uma classificação do verso livre em três categorias: “verso livre clássico”, “verso liberto” e “novo verso livre”. O verso livre clássico (utilizado em língua portuguesa por Fernando Pessoa e Manuel Bandeira) seria uma adaptação do verso de Walt Whitman, que utiliza anáforas, encaixotamento sintático, a presença de aliterações, a divisão em blocos de comprimento mais ou menos regular, etc. O verso liberto seria baseado na poesia de Eliot e na poesia brasileira seria representado pela poesia de Mário de Andrade. Nesse verso, existiria um “metro fantasma” (ou mais de um), por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal. O novo verso livre seria caracterizado por versos curtos, com *enjambements* radicais, em que são utilizados de forma irregular vários recursos do verso tradicional e do verso livre clássico e nele teria destaque o contraponto entre unidades gráficas e sonoras.

Considerando a tipologia de Britto, as mudanças estruturais observadas no poema “Anúncio da Rosa”, bem como a presença das aliterações, parecem sugerir que Drummond se utilizou do verso livre clássico e as estrofes que rompem com a estrutura marcariam os diferentes momentos de ação do “eu” no poema.

Quando realizamos a escansão de algumas estrofes do poema, a opção do poeta pelo verso livre clássico fica mais evidente, porque há a utilização do verso livre e temos a repetição dos mesmos sons consonantais criando um ritmo nos quartetos, e quando aparece uma estrofe menor este ritmo muda.

I/men/so/ tra/ba/lho/ nos/cus/ta a/ flor./
 Por/ me/nos/de oi/to/con/tos/ven/dê/la?/Nun/ca.
 Pri/ma/ve/ra/ não/há/ma/is/do/ce,/ro/sa/tão/mei/ga
 on/de a/bri/rá?/Não,/ca/va/lhei/ros,/se/de/per/me/á/ve/is.

U/ma/só/pé/ta/la/re/su/me au/ro/ras/ e/pon/ti/lhis/mos
 su/ge/re es/tân/ci/as,/diz/que te/a/mam,/bei/jai a/ro/sa
 ela/ é se/te/ flo/res,/qual/ma/is/fra/gran/te, /to/das e/xó/ti/cas,
 to/das/his/tó/ri/cas,/to/das/ca/tár/ti/cas,/to/das/ pa/té/ti/cas./

Ve/de o/cau/le,/
 tra/ço/in/de/ci/so.

Ainda a propósito de uma organização do poema em núcleos semânticos, poderíamos entender que as três primeiras estrofes corresponderiam ao primeiro momento de ação do sujeito poético. O fato de que ele esteja implícito mostra que o autor, apesar de moderno, adota aqui a postura mais comum na literatura clássica, que é a de um demiurgo, por isso denominamos o primeiro momento do poema de *criação*. É criada a imagem da rosa-poesia para o interlocutor direto (os cavalheiros) e indireto (o leitor).

Ao próximo conjunto de três estrofes corresponde o segundo momento de ação do sujeito. Denominamos este momento como *contemplativo-avaliativo*. O sujeito poético contempla sua criação e reafirma que ela possui um valor muito alto, mas seu interlocutor não sabe reconhecer o valor de sua obra, de seu trabalho e, como um meio até de desvalorizá-la, oferece em troca apenas irrisão. O último momento de ação do poeta (ou seja, as três últimas estrofes) mostra o destino final da obra, sua destruição.

Na primeira estrofe, o primeiro verso (“Imenso trabalho nos custa a flor”) implica verbalmente o sujeito lírico, com o pronome pessoal oblíquo “nós” sendo o único indício da sua presença. O segundo verso serve como uma forma de comprovar o que foi dito no primeiro, pois a voz em enunciação afirma que não venderia algo que lhe custara tanto trabalho por um valor que considera baixo (“Por menos de oito contos, vendê-la? Nunca.”). No terceiro verso, o sujeito começa a destacar as qualidades da flor (“Primavera não há mais doce, rosa tão meiga”) e, nesse momento em que a flor se transforma em rosa, ocorre um *enjambement* com o quarto verso: “onde abrirá? Não, cavalheiros, sede permeáveis”. Os dois versos lidos, então, em junção parecem intensificar o acento na flor, enfatizando seu lugar central no poema.

A identidade do sujeito poético permanece oculta até este momento. A única coisa que sabemos a seu respeito é que ele está oferecendo um produto para ser vendido. Como vendedor, procura mostrar ao comprador as qualidades da flor à venda (“mais doce”, “tão meiga”). Por fim, faz um pedido ao comprador, aos cavalheiros: “sede permeáveis”. Seu pedido tem, nesse sentido, um tom de convite,

de aliciamento, em uma tentativa, talvez, de se conseguir que os destinatários se disponham a “experimentar” o produto.

Na segunda estrofe, o “eu” continua destacando como a flor é especial. No primeiro verso, lemos que “uma só pétala resume auroras e pontilhismos”, ou seja, uma pequena parte da flor é capaz de mostrar toda a sua beleza, pois a pétala é justamente a parte da flor que pode ter cores variadas para atrair os insetos. Algumas flores podem ter na mesma pétala mais de uma cor, como se tivessem sido pintadas por alguém.

No segundo verso, lemos “sugere estâncias”, e é neste momento, quando surge a palavra “estâncias”, que fica claro que a flor pode ser lida como uma metáfora da poesia. O sujeito lírico pode ser reconhecido como sendo o poeta, em um verso que termina com o imperativo “beijai a rosa”. Ficam as perguntas: quem ama a poesia? E para quem o “eu” dá sua ordem? Para os cavalheiros da estrofe anterior ou para nós leitores?

A subjetividade que se enuncia no poema moderno dirige-se a um “tu” e busca estabelecer com esse interlocutor uma relação, um diálogo pelo menos desde Baudelaire, em **As flores do mal**, em que o poeta francês chama o leitor de hipócrita e ao mesmo tempo afirma que ele seria seu igual, seu irmão. No livro **A Rosa do Povo**, Drummond busca estabelecer uma maior comunicação com o leitor, tanto que os poemas desse livro são geralmente poemas mais longos e, em alguns casos, parece existir um apelo dirigido ao povo, apresentado muitas vezes como agente de transformação.

No caso de “Anúncio da Rosa”, a voz poética dirige-se aos cavalheiros, tratados na segunda pessoa do plural, o que aumenta o grau de formalidade com que são abordados. Na verdade, o poema parece assumir uma empostação irônica, pois uma entre as várias definições de ironia seria “elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar” (MUECKE, 1995, p.33). Na obra **Ironia e o irônico**, Muecke apresenta uma história do conceito de ironia que recupera a teoria clássica desde Homero, Platão, Demóstenes, Teofrasto, Aristóteles, Cícero e Quintiliano, detendo-se, ainda, sobre os novos significados que o conceito adquiriu nos séculos XVIII e XIX.

Para o autor, alguns dos sentidos mais significativos do termo teriam emergido do fermento da especulação filosófica e estética que transformou a Alemanha na líder intelectual da Europa, constituindo o que foi pensado como sendo a ironia romântica. O livro se encerra abordando a decrescente utilidade para a crítica literária do termo “ironia”, ou seja, um possível fim da ironia. Nessa obra, um dos conceitos de ironia apresentados e que está relacionado ao poema “Anúncio da Rosa” é o conceito clássico em que se diz algo buscando seu sentido oposto, aquele em que a ironia é vista como um jogo. O “eu” trata os cavalheiros de forma formal e respeitosa, quando na verdade não sente por eles nenhum respeito.

Outra estudiosa do conceito de ironia, Lélia Duarte, autora de **Ironia e humor na literatura** afirma que uma das distinções entre literatura clássica e romântica/moderna tem como base o uso da ironia. Segundo a autora, no classicismo o autor literário adota a posição de quem está imbuído de “autoridade”, de quem tem uma lição a comunicar, uma verdade a transmitir e geralmente adota a postura do demiurgo, ou seja, não se coloca explicitamente na obra.

Ainda segundo ela, a ironia romântica introduz nos textos a figura de um eu “representante da representação”, instância que se completa com a presença de um narratário. A partir da incorporação da ironia aos processos de construção do texto, a literatura deixa de pretender ser *mimese* e passa a revelar-se produção, linguagem. O autor não se coloca mais como aquele que sabe e pode ensinar e equilibra o seu (não) saber com a capacidade de percepção do leitor.

Drummond utiliza a ironia como uma forma de evitar um dos traços recorrentes em sua obra, a saber, a melancolia. Segundo o crítico Sérgio Alcides, em artigo intitulado **Melancolia *gauche* na vida**, Drummond evitaria a enunciação direta da melancolia poética devido ao esvaziamento do conceito, mas, segundo o autor, quanto maior o “isolamento melancólico” do poeta, mais aguçada seria sua ironia, como veremos mais adiante, ao abordarmos o final do poema “Anúncio da Rosa”.

O terceiro verso inicia-se com a afirmação “ela é sete flores”, o que nos leva às seguintes perguntas: Drummond estaria se referindo a sua poesia como um todo, ou seja, a sua obra completa, ou a um único livro com características diferentes? No

quarto verso, o “eu” continua a enunciar as características dessa flor-poesia, a saber, “fragrante”, “exótica”, “histórica”, “catártica”, “patética”.

Uma poesia fragrante leva-nos de volta à ordem dada pelo sujeito poético no final do verso anterior, pois só ao apanhar a flor e aproximar-se dela para beijá-la, seria possível sentir seu aroma. Assim, parece haver alusão a uma poesia exótica, talvez porque feita no Brasil, país subdesenvolvido e conhecido por sua flora e fauna exuberantes.

Uma poesia histórica, porque “toda criação poética é histórica”, segundo Octavio Paz e também porque a história mundial e nacional está fortemente marcada no livro que contém o poema. Um momento de tensão, de medo, que era vivenciado por todos devido à Segunda Guerra Mundial. Especificamente no contexto brasileiro, esse clima era agravado devido ao regime autoritário do Estado Novo.

Uma poesia “catártica” diz respeito ao fazer poético de Drummond, que sempre afirmou ter dificuldade para se expressar, chegando a afirmar no poema “Mundo Grande” que “Na solidão de indivíduo/desaprendi a linguagem /com que os homens se comunicam”. No poema “Nosso tempo”, a questão reaparece: “tenho palavras em mim buscando canal, /são roucas e duras, /irritadas, enérgicas,/ comprimidas há tanto tempo, / perderam o sentido, apenas querem explodir.” A explosão é justamente o momento da catarse, o momento da emoção, da liberação da energia. A dificuldade própria do fazer poético é transformada em tema e discutida pelo poeta em vários de seus poemas.

Uma poesia patética, pois o “eu” torto em muitos poemas de Drummond assume uma postura de contemplação diante do mundo que é igualmente torto, uma postura de imobilidade que é ao mesmo tempo melancólica e irônica, sendo sua única ação, às vezes, esboçar um sorriso triste diante do quadro que se tem diante dos olhos.

A terceira estrofe, como já foi dito, rompe com a estrutura do poema e, junto com as duas primeiras, marca o primeiro momento, que denominamos como a *criação*. Nela, merece consideração o verso “Vede o caule,/ traço indeciso”, que desvia o olhar para o caule, a parte da planta em que ocorre a passagem das

substâncias extraídas pela raiz, um lugar do trânsito. Em outros momentos da obra de Drummond, o lugar de passagem, de trânsito é a rua.

No livro **A Rosa do Povo**, a rua é o lugar em que o “eu” se posiciona. A rua é o lugar em que ocorre efetivamente a participação política. Por isso, Vagner Camilo(2014) afirma que, na lírica de Drummond, esse foi um lugar que o sujeito poético demorou para ocupar. O crítico mostra como, em livros anteriores, como no poema “Noturno à janela do apartamento”, de **Sentimento do Mundo** a subjetividade enunciada no poema aparecia em um espaço interno e olhava para fora, mas permanecia “indeciso”.

A estrutura da quadra reaparece na quarta estrofe do poema. Já o verso inicial recoloca o problema da identidade do sujeito em enunciação, associando-o à figura do poeta: “Autor da rosa, não me revelo, sou eu, quem sou?” Se a segunda estrofe aproximava esta subjetividade à figura do poeta, do criador literário, então por que novamente, na estrofe quatro, ele se esconde (“não me revelo”), por que a ressurgir dúvida quanto à autoria da rosa-poesia?

A leitura dos versos de número dois e três da estrofe talvez ajude a refinar a compreensão dessas oscilações. Elas não parecem ocorrer apenas em relação ao autor da rosa contida no poema, mas se estenderiam a “Deus”, em seu papel de criador: “Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido / que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem”. Na passagem do verso dois para o três, ocorre novo *enjambement* e ficamos pensando que “outro mundo” diferente do mundo capitalista seria esse. Também unificados pela leitura encadeada, os versos acentuam agora um corolário de dúvidas quanto a possíveis alternativas ao mundo concreto em que se insere o sujeito que, nos versos, contempla a flor e medita sobre o mundo ao qual ela se contrapõe.

Fica implícito, talvez, o sonho com um mundo socialista, ou com um mundo mais elevado, um mundo espiritual. O último verso parece sugerir o segundo sentido. No verso “pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio”, o que nos vem à mente é justamente o momento anterior da criação do mundo, tal como descrito em Gênesis, em que a terra era sem forma e vazia. Na Bíblia (que se utiliza com frequência de uma linguagem metafórica), a criação do mundo ocorre por meio da palavra de Deus, e é justamente a palavra a matéria-prima da criação do poeta.

Segundo alguns autores, a primeira linguagem do homem seria justamente a linguagem metafórica, a linguagem da poesia.

Existem diversos mitos sobre a criação do mundo. Ao contrário da Bíblia, em que o criador é identificado com o elemento masculino, na figura de um pai, em muitos deles a criação é identificada com o elemento feminino, na figura da mãe, a mãe Terra como lemos no livro **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**, de Northop Frye. Nesse livro, o autor trata da relação entre a Bíblia e a literatura ocidental e aborda questões importantes como a mitologia, a linguagem, as metáforas e as imagens. Mencionamos o livro de Frye porque um dos significados simbólicos da rosa são as chagas de Cristo, a taça em que o sangue de Cristo foi recolhido. O autor criou um esquema de imagens apocalípticas que são divididas em diversas categorias, a saber, divino, espiritual ou angelical, paradisíaco, humano, animal, vegetal, mineral. Estas categorias por sua vez se apresentam em grupo ou individual. Por exemplo, categoria animal, a forma em grupo seria aprisco ou rebanho e individual seria pastor, cordeiro, corpo e sangue. Todas as categorias individuais são identificadas com Cristo.

A quarta estrofe seria o momento crucial para esta análise, pois seria o momento em que todos os elementos necessários à compreensão da minha hipótese interpretativa estão juntos. Temos o “eu” que corresponde ao poeta, ao criador, “Deus” que é o supremo criador, a criação que é a rosa-poesia e o mundo. No primeiro verso, o “eu” afirma ser o “autor da rosa”, mas logo em seguida diz “não me revelo”, “sou eu” e termina com uma interrogação “quem sou? Uma interrogação que faz surgir uma primeira dúvida sobre o criador da rosa, rosa que desde o título é anunciada e que foi caracterizada por uma longa série de adjetivos (“meiga”, “fragrante”, “exótica”, “histórica”, “catártica”, “patética”).

No segundo verso, aparece a figura do supremo criador “Deus me ajudara”, que também é caracterizado como “neutro”. O adjetivo faz supor uma espécie de suspensão do juízo, ou a recusa de uma tomada de posição diante dos antagonismos do mundo. O verso termina com nova interrogação introduzida pelo verbo “duvido”. O complemento da ideia do verbo “duvido” vem no verso seguinte: “que em outro mundo, alguém se curve, filtre a paisagem/ pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio”.

O mundo aqui contemplado, como já mencionado, seria o mundo capitalista, em que tudo virou mercadoria, tudo tem seu preço. Preço que, aliás, já aparecera na primeira estrofe (“oito contos”), em que o sujeito poético afirma que nunca venderia sua rosa por esse valor, pois ela custara um imenso trabalho. Outros elementos do poema confirmam a crítica ao mundo capitalista e suas questionáveis noções de valor, quase que totalmente restritas ao valor comercial da mercadoria.

O último verso dessa estrofe é: “pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio”. Nele, a “pura ausência” lembra o momento anterior à criação do mundo tal como descrito em Gênesis. A segunda parte do verso “no amplo vazio”, contudo, devolve às dúvidas do “eu”: se Deus não existe, o que restaria para a humanidade seria um “amplo vazio”, um vazio de valores.

O vazio também é um dos temas de Drummond e aparece em outros poemas como, por exemplo, na quinta estrofe do poema “Canto órfico” em que a palavra “Amplio” aparece no sexto verso, enquanto que, centralizada no sétimo verso, aparece a palavra “vazio”. “Canto órfico” trata do mito de Orfeu e, já na primeira estrofe, Drummond deixa clara sua visão desencantada, Orfeu estaria dividido, na modernidade, o mundo já não valorizaria mais a arte. O longo poema termina justamente com a imagem da rosa “a rosa trimegista, aberta ao mundo”.

Quando, em “Anúncio da Rosa”, a quinta estrofe traz à cena o cálice, em conotação que parece simbolizar a aliança entre Deus e o homem, essa aliança é valorizada como o momento em que o criador se revela através da sua criação. É como se criador e criação estivessem unidos e formassem uma unidade. Na estrofe seguinte, o sujeito poético reafirma o alto valor da sua criação em oposição ao “preço vil” que o capitalismo lhe atribui. O produto em oferecimento nesses versos seria, portanto, um produto extremamente valioso, a rosa-poesia. Sintoma da precariedade do contexto em que se realiza tal oferta seriam a zombaria, o desinteresse generalizado por um produto tão precioso, paradoxalmente destituído de valor, mergulhado na indigência.

No poema “O elefante”, já citado no capítulo anterior, também temos um produto, pois o elefante foi fabricado sem que despertasse nas pessoas nenhum interesse. Como os dois poemas tratam de tema aproximável, acreditamos ser produtiva a comparação entre eles. Ambos os poemas foram construídos através da

articulação de ideias opostas, paradoxais. A primeira dessas ideias seria a contraposição entre natureza e máquina, pois tanto a flor como o elefante seriam elementos da natureza, mas, nos poemas, trata-se de construtos, edificações produzidas pelo homem. Especificamente, edificações de linguagem, artifícios produzidos pelo poeta.

No início de “Anúncio da Rosa”, o sujeito enuncia o caráter operoso em que a flor se constitui (“Imenso trabalho nos custa a flor”), ainda antes de começar sua descrição. Do mesmo modo ocorre em “O elefante”, em que a voz poética abre a cena anunciando uma ação em processo (“Fabrico um elefante”), a que se seguem duas estrofes em que se descreve o elefante. A terceira estrofe marcaria uma mudança em ambos os poemas. Nela, explora-se a imagem do caule que, como já dissemos, é o local de trânsito de substâncias que são necessárias à planta. Segundo o crítico inglês Jonh Gledson, em **A Rosa do Povo**, a poesia de Drummond “baseia-se na sua confiança de que os poemas são formas vivas que refletem as formas vivas do mundo objetivo”.

Em “O elefante”, só na terceira estrofe o ser está pronto: “Ei-lo massa imponente e frágil”. Começa então a narrativa de seu passeio pela cidade à procura de amigos. Aqui surge uma outra ideia paradoxal: a oposição entre a grandiosidade X fragilidade da poesia mimetizada na figura do elefante. Neste momento, em que o elefante está pronto para sair à procura de amigos, o sujeito poético faz uma afirmação sobre o mundo, tal como acontecera com a rosa, em versos que parecem sinalizar a construção de uma subjetividade que se enuncia em completa solidão frente a um mundo vazio e desapropriado de qualquer suporte metafísico ou solidariedade convencional:

Deus me ajudara, mas ele é neutro, e mesmo duvido
que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem
pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio
(Andrade, 2002, p.150)

Em “O elefante”, o sujeito poético parece oferecer um objeto que busca interação com um mundo que o rejeita: “Eis meu pobre elefante/ pronto para sair à procura de amigos”. O trecho e o conjunto do poema implicam, em contrapartida, a possibilidade de um mundo mais poético. A narrativa segue nas estrofes seguintes

(quarta e quinta) e “não o querem ver /nem mesmo para rir”, podendo-se constatar como o elefante é desprezado.

A zombaria também aparece em “Anúncio da Rosa”, enquanto o sujeito empenha-se em “oferecer-vos alta mercancia estelar e sofrer vossa irrisão”. A rosa seria desprezada tal como o elefante, pois ambos foram produzidos num tempo e num lugar não apropriados, o tempo que aparece em “Anúncio da Rosa” é um “tempo filaucioso” e o mundo que aparece em “O elefante” é “um mundo enfastiado que já não crê nos bichos/e duvida das coisas”.

Se considerarmos o livro **A Rosa do Povo** como um todo, veremos que desde o começo, com o poema “A flor e a náusea” está presente um conceito segundo o qual a poesia está sendo produzida num tempo e num mundo que não são adequados para ela. Por causa disso, no poema, a flor se mostra feia, sem cor, não tem nome, tem as pétalas fechadas, ainda que o poeta garanta tratar-se de uma flor. A poesia pode até ter se transformado no mundo moderno, mas como arte mantém a sua força e consegue furar “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”. A arte aparece, nesse sentido, como discurso de resistência a um mundo que em tudo lhe é oposto.

Na sétima estrofe, a criação parece tornar-se autônoma em relação ao criador, “rosa na roda/rosa na máquina/apenas rósea”. A roda, como foi dito nos comentários, pode simbolizar o mundo. Quando a criação começa a fazer parte do mundo capitalista representado pela máquina, não resta nada que o criador possa fazer. A relação entre a rosa que simboliza a poesia e a máquina que representa o capitalismo é marcada no livro de Drummond como uma relação de oposição, mas além disso pode-se pensar em outro tipo de relação em que o poema funcionaria como uma espécie de máquina, ou seja, um poema criado de um modo que não deixa a emoção associada à construção de uma subjetividade poética fluir livremente.

Em vários poemas de Drummond, mesmo aqueles que têm claramente um fundo que poderia ser considerado biográfico, podemos observar que a emoção é sempre uma emoção contida, em uma escrita que evita o livre fluir da emoção, solicitando que o poeta recorra a um cuidadoso trabalho estruturado a partir dos elementos poéticos (verso, rima, ritmo, imagens, etc.) à sua disposição.

Na oitava estrofe do poema, enuncia-se a finalização de um comércio, bem como as razões para esta finalização:

Selarei, venda murcha meu comércio incompreendido,
pois jamais virão pedir-me, eu sei, o que de melhor se compôs na noite,
e não há oito contos. Já não vejo amadores de rosa.
Ó fim do parnasiano, começo da era difícil, a burguesia apodrece.
(Andrade, 2002, p.150)

Talvez mereça consideração o fato de o objeto recusado e incompreendido (o poema) ter sido composto “na noite”. A imagem da noite, como já mencionado, seria uma imagem fluida e paradoxal na poesia de Drummond. Em **A Rosa do Povo**, apesar da afirmação por parte da crítica de que a luz é a segunda imagem mais importante do livro junto com a rosa, destacaríamos também como é marcante a imagem da noite em vários dos poemas.

A imagem da noite e da escuridão que aparece no livro e a imagem da flor e da rosa estão intimamente relacionadas. A noite parece representar não um período específico do dia, mas um período de opressão, de medo, e a poesia composta neste período, como lemos “o poeta, nas trevas, anunciou” é uma poesia diferenciada, pois se por um lado traz conotações e sentimentos negativos como os de sujeira, de medo, de morte, por outro lado, o poeta afirma que é mais simples conversar a noite, que a noite serviu como refúgio para as palavras.

Outra razão apontada por ele é que “não há oito contos” e nem “amadores de rosa”. Não parece existir na sociedade capitalista um valor que possa ser considerado justo para a poesia (já que o número oito tem, segundo o dicionário de símbolos, o significado de equilíbrio e é associado à justiça) e não existem mais poetas que apreciem a verdadeira poesia. O último verso se refere aos parnasianos e traz justamente pela ironia a crítica a determinado tipo de poesia e a seu público, que representa o tipo de sociedade que a aprecia.

Como já foi dito, a ironia é a “arma” do melancólico e o sujeito poético, nesta penúltima estrofe, deixa claro que seu “comércio incompreendido”, “o que melhor se compôs na noite”, o produto do seu “imenso trabalho” não possui nenhum valor para o cavalheiro, para o burguês. O movimento parnasiano que valorizava os ideais clássicos da arte grega e representava “a arte pela arte” realmente chega ao fim,

pois a arte não é mais arte, é agora apenas mais um produto, mais uma mercadoria, que logo terá que dar espaço a um novo produto que será consumido pelo público.

A estrofe final é composta pelo dístico “Aproveitem. A última,/ rosa desfolha-se” trazendo o que seria um conselho da parte do “eu” para o leitor, pois a verdadeira poesia estaria ameaçada pela destruição. A verdadeira poesia que, segundo o crítico Alfredo Bosi, seria aquela que oferece resistência simbólica aos discursos dominantes.

O crítico Alfredo Bosi no ensaio “Poesia e Resistência” lembra que a partir do séc. XIX, quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande no mundo todo, a cisão ocorrida entre a poesia e a religião passa a ser mais sentida. O autor discute a relação entre a ideologia, a cultura e a poesia: “a poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos” (BOSI, 1993, p.146). Apesar da cultura estar presa à ideologia, isto não impede que ela entre no regime de fantasia poética e se desfaça de seus rótulos. Isto demonstra a resistência da poesia como uma possibilidade histórica.

O autor afirma que a resistência tem muitas faces, a saber, *a poesia-mito, a poesia-sátira, a poesia-utopia, poesia-biografia, poesia-metalinguagem*. Então passa a discorrer sobre cada uma das faces da resistência. No final do ensaio afirma que enquanto o trabalho nos regimes feudais e capitalistas são responsáveis por alienar, embrutecer o homem, o discurso poético também é um trabalho que se faz no tempo do corpo (som e imagem) e no tempo da consciência enquanto produz sentido e valor.

Porém o crítico faz um alerta segundo o qual mesmo o trabalho poético pode tornar-se inócuo, se deixar-se guiar por programas ideológicos: arte pela arte, tecnicista, a arte para o partido, sectária, a arte para o consumo, mercantil. Bosi encerra o ensaio afirmando que a poesia projeta na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pela ideologia e acende o desejo de outra existência mais livre e mais bela.

O século XX, século breve, porém marcado por acontecimentos que mudaram de forma irremediável a história da humanidade, como a Primeira Guerra Mundial e a Segunda Guerra Mundial, permitiu que se evidenciasse a importância

social da arte e da literatura, que passariam a desempenhar um papel de contestação, de resistência aos regimes autoritários. A arte só consegue, contudo, desempenhar esse papel de resistência em épocas de repressão se o artista, independentemente de qual seja sua arte, for um grande artista.

Levando em consideração as análises anteriormente apresentadas dos poemas “A flor e a náusea”, “Anúncio da Rosa” e o “O elefante”, entendemos que seria proveitoso que nos detivéssemos, já nos aproximando de uma conclusão, em uma breve reflexão sobre a maneira como esses poemas se fecham. Ocorre que, justamente nas estrofes finais dos poemas, as imagens poéticas parecem mostrar de forma mais clara sua força.

Em “A flor e a náusea” ocorre o nascimento de uma flor na rua de uma grande cidade, um fato considerado pela subjetividade em enunciação como extraordinário. Como uma flor ainda desbotada pode ser capaz de iludir a polícia, romper o asfalto? Por isso, o sujeito poético empenha-se em tomar uma série de medidas extraordinárias, como pedir que passem de longe os bondes, os ônibus, ou como pedir que se faça completo silêncio e que se paralitem os negócios.

Performativamente, o sujeito encena, ainda, o papel de garantidor do acontecimento em questão: o nascimento de uma flor. A imagem da flor rompendo o asfalto parece ser de extrema importância, pois mesmo que se afirme, no primeiro momento, que a flor é desbotada, na sequência ela se revela capaz de romper o asfalto e iludir a polícia. A poesia conseguiria romper com a dureza da vida da cidade grande e, além disso, seria capaz de iludir o Estado. Para que isso se concretize, contudo, é demandada a ação por meio da qual o sujeito poético garante ao leitor que uma flor nasceu, enunciando sua especificidade, sua singularidade, bem como o teor revolucionário de sua aparição:

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.

(...)
É feia. Mas é realmente uma flor.
(Andrade, 2002, p.119)

Os elementos caracterizadores da flor não são aqueles que seriam esperados, a flor não é bela nem conhecida, mas o mais importante é que seja uma

flor – uma presença/criação que subverte a lógica e o caos da cidade em ebulição, ao final do dia. Nesse sentido, a estrofe final coincide com um gesto de total entrega: “Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde/ e lentamente passo a mão nessa forma insegura.” (Andrade, 2002, p.119)

O sujeito interrompe qualquer outra ação para acariciar a flor e contemplar a natureza. A escolha do local de nascimento da flor (capital do país), na época o Rio de Janeiro, ou seja, a cidade mais importante do ponto de vista político, não parece ter sido aleatória. Além disso, a cidade é conhecida por suas belezas naturais: as montanhas e o mar que estão presentes no poema. O horário escolhido (às cinco horas da tarde) também não parece ter sido aleatório, já que este é justamente o fim do chamado horário comercial. Nesse horário, normalmente os trabalhadores estão voltando para casa e o tráfego costuma ser mais intenso.

Assim, o verso final (“É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”) recupera novamente a afirmação segundo a qual essa flor não tem aquilo que muitos considerariam sua característica principal, a beleza, mas atua como símbolo poético de uma irrupção que viola a dureza da cidade grande, repercutindo internamente na relação entre o sujeito poético e esse contexto urbano.

No poema “Anúncio da Rosa”, em contraponto, as estrofes finais apresentam a imagem de uma rosa destruída. Se, no início, o sujeito poético destaca as características da rosa, a única característica que parece ter sobrado após a leitura da estrofe “Rosa na roda/rosa na máquina/apenas rósea” é a cor. Na sequência, o sujeito declara a intenção de encerrar seu comércio incompreendido e aponta duas razões: “não há oito contos” e “nem vejo amadores de rosa”.

Por não apresentar um valor monetário que corresponda ao valor do trabalho do poeta, a rosa também não pode contar com a aceitação dos cidadãos, dos homens dispersos na multidão. No dístico que encerra o poema (“Aproveitem. A última rosa/desfolha-se”), encontramos a imagem de uma rosa que ainda não foi completamente destruída, mas cuja destruição já está em progresso, por isso, o poema formalizar um conselho (“aproveitem”), pois seria a última, não seria produzida outra igual.

Já no final do poema “O elefante”, o leitor é surpreendido pelo “eu” quando este afirma que o elefante que havia saído à procura de amigos, voltou tarde da

noite e não encontrou “o de que carecia de que carecemos/ eu e meu elefante/em que amo disfarçar-me.” (Andrade, 2002, p.167) Quando o “eu” revela ao leitor que se disfarça no elefante, é como se admitisse que é tal como ele, uma criatura frágil, carente. O crítico Alcides Villaça, em sua análise, afirma que o objetivo do disfarce era que o sujeito poético mantivesse uma certa distância, uma objetividade, mas quando lemos a última estrofe percebemos que o disfarce é retirado e essa distância desaparece. Como se o sujeito agora permitisse se emocionar, comover-se com o elefante, ou se tal como sua criatura estivesse cansado demais de sentir-se sozinho em meio à multidão.

A subjetividade de que parece se ocultar na figura desgraciosa do elefante (alusivo, ainda, à criação literária) carecia da atenção das pessoas, carecia da atenção do público. Por mais que o poeta afirme que escreve para si mesmo, a poesia contém inevitavelmente um movimento em direção ao outro. Quem escreve deseja ser lido e ter seu trabalho reconhecido. Ao final do poema, caiu-lhe o vasto engenho como simples papel, a cola se dissolve, e o conteúdo do elefante de perdão, de carícia se desmanchou sobre o tapete tal qual um mito desmontado, uma construção que desaba.

No verso final (“Amanhã recomeço”) aparece a sugestão de que o sujeito lírico continuará caminhando disfarçado pela rua à procura de amigos. Apesar de curto, esse verso recupera duas ideias decisivas: a primeira seria a de um “eu” lírico que avança pela rua, presente do começo ao fim do livro **A Rosa do Povo**. Ela aparece, por exemplo, em “A flor e a náusea”, como o “eu” solitário que se destaca por estar andando de branco pela rua cinzenta, observando e sendo observado simultaneamente pelas melancolias e mercadorias.

No poema “Uma hora e mais outra”, em que o sujeito poético se indaga sobre qual seria a hora mais triste, para concluir que a hora mais bela surge da mais triste, o “eu” não está sozinho em sua caminhada, como indicam os versos “Teu passo: outros passos/ao lado do teu”. Os versos seguintes evocam os diversos pés que pisam juntos, apesar de nem todos estarem calçados e serem todos diferentes uns dos outros, pés brancos, outros negros, outros rubros. Também a última imagem do livro no poema “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin” está relacionada à

caminhada do sujeito poético, pois lemos “ó Carlitos, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança.”

O verso “Amanhã recomeço” também indicaria a recuperação de uma segunda questão, presente em vários poemas do livro: a ideia de um novo começo. Esse começo pode ser o raiar de um novo dia, como no final do poema “Morte do leiteiro”, em que a mistura das cores do sangue e do leite resultam no tom da aurora. Pode ser o surgimento de um novo ano como no poema “Passagem do ano”. Ou o surgimento de um novo mundo que brota tal como a flor de lótus no final do poema “Visão 1944”. A ideia de um novo começo associa-se a outra ideia, a de afirmação da vida acima de tudo.

A despeito do tom apocalíptico de uma última flor que, enfim, encontra-se em decomposição, talvez seja possível discernir, na sutileza de um *carpe diem* encriptado nos versos com que se fecha “Anúncio da Rosa”, essa sugestão de um possível recomeço, de uma vida que, enfim, de algum modo se pode aproveitar (ou melhor aproveitar, com a proximidade trôpega e desmontada da poesia – em suas múltiplas máscaras):

Aproveitem. A última,
rosa desfolha-se.
(ANDRADE, 2002, p.149)

3.2. Flores e circo

Nas páginas finais da sessão anterior, recuperamos o poema “O elefante”, um poema em que o sujeito poético fabrica um elefante composto por elementos materiais e imateriais. Desse composto derivaria um “produto” singular, pois, apesar de ter sido fabricado, “mostra com elegância/sua mínima vida”. O poema anteriormente analisado (“Anúncio da Rosa”) e o poema que será analisado a seguir (“Equívoco”) estão reunidos na mesma sessão do livro **A Rosa do Povo**. Têm em comum o fato de serem poemas mais curtos, pela temática podem ser considerados mais filosóficos e neles são recorrentes palavras como “menor”, “breve”, “mínima”. Essas mesmas palavras aparecem em outros momentos do livro e até mesmo no título de alguns poemas, como “Vida menor”.

Para iniciar a análise faremos a transcrição do poema

Equívoco

Na noite sem lua perdi o chapéu.
O chapéu era branco e dele passarinhos
saíam para a glória, transportando-me ao céu.

A neblina gelou-me até os nervos e as tias.
Fiquei na praça oval aguardando a galera
com fiscais que me perdoassem e me abrissem os rios.

Um jardim sempre meu, de funcho e de coral,
ergueu-se pouco a pouco, e eram flores de velho,
murchando sem abrir, indecisas no mal.

Ressurgi para a escola, e de novo adquiri
a ciência de deslizar, tão própria de meus netos:
Sou apenas um peixe, mas que fuma e que ri,
e que ri e detesta.

(ANDRADE, 2002, p.147)

O poema é composto por quatro estrofes, sendo que temos três tercetos e um quarteto, totalizando 13 versos de tamanho variado. Há versos brancos e também é possível encontrar rimas: na primeira estrofe, entre as palavras “chapéu” e “céu”; na terceira estrofe, entre as palavras “coral” e “mal” e na quarta, entre as palavras “adquiri” e a locução “que ri”.

O título escolhido, a palavra “equívoco”, caso tomada como substantivo, pode remeter à ideia de erro, lapso, deslize, engano. Se a tomarmos como adjetivo, pode indicar ambiguidade, dubiedade, incerteza. Em qualquer dos dois sentidos, o título parece adequado para um poema que, em uma primeira leitura de reconhecimento, parece despertar uma sensação de *nonsense*, de que estamos diante de uma cena que poderia estar facilmente retratada num quadro surrealista ou de que estamos em um sonho.

O Surrealismo, já abordado no primeiro capítulo a propósito do conceito de imagem, foi uma vanguarda artística do começo do século XX. A definição surrealista de imagem opunha-se à da retórica tradicional, pois os surrealistas

valorizavam o inconsciente, os sonhos. Os sonhos apresentariam conjuntos de imagens que poderiam ter mais de um sentido, em sucessão ou superposição, sendo passíveis de várias interpretações, pois não haveria uma relação fixa entre a imagem e seu sentido.

No poema, já em sua abertura, a primeira informação que recebemos diz respeito a uma noite escura e a um objeto perdido, algo simples, um fato corriqueiro: “Na noite sem lua perdi o chapéu”. A presença do artigo definido “o” parece sinalizar que o objeto perdido não seria um chapéu qualquer. No segundo verso, o chapéu é descrito como sendo branco, com passarinhos dele saindo “para a glória, transportando-me ao céu”, como se o chapéu fosse de um mágico. Destacamos aqui o *enjambement* entre o segundo e o terceiro verso. A conexão entre os versos unifica o teor da perda representada na perda do chapéu: ao mesmo tempo perde-se o branco que o define e a possibilidade de ascensão, o movimento em direção à glória, o transporte para o céu.

A associação entre o sujeito poético e a figura de um mágico, ou seja, alguém que é especialista em iludir, não parece ser uma associação gratuita, pois o leitor, tal como o espectador do circo, será levado pela voz que se enuncia no poema a não saber distinguir entre o que parece real e o que é real de fato.

Até este momento, a única informação sobre o sujeito poético é que ele teria perdido o chapéu e que, a partir dele, costumava ser transportado por passarinhos. As referências à “glória” como sendo o destino dos passarinhos e “o céu” como lugar para o qual foi levado sugerem que o sujeito poético supostamente seria cristão. O que nos faz pensar que a forte oposição entre a escuridão da noite e o chapéu branco pode remeter à clássica oposição entre o bem e o mal.

A leitura da segunda estrofe continua a causar no leitor uma forte sensação de estranhamento. A estrofe começa com “A neblina gelou-me até os nervos e as tias”. A expressão comum seria “gelou-me até os ossos” e a mudança para “gelou-me até os nervos”, já é um fator que provoca o estranhamento.

O segundo verso desta estrofe (“Fiquei na praça oval aguardando a galera/com fiscais que me perdoassem e me abrissem os rios”) tem seu sentido completado pelo terceiro, ou seja, nesta estrofe, tal como na primeira, ocorre um

enjambement. Mas o que reforça a ideia de que se trata de um sonho é que o sujeito parece estar se deslocando, movimentando-se de uma forma que poderíamos dizer involuntária. Na primeira estrofe, ele foi transportado pelos passarinhos da terra para o céu. Aqui, na segunda estrofe, ele aparece novamente em terra e, ao contrário da primeira estrofe, temos a expressão de uma ação voluntária, de uma decisão por parte do sujeito, explicitada na afirmação: “Fiquei na praça oval aguardando a galera”.

A palavra “galera” admite vários significados. De saída, podemos pensar em um grupo de amigos ou em uma embarcação antiga. O primeiro significado remeteria à imagem de uma pessoa que decide ficar na praça aguardando seus amigos, o que parece entrar em choque com o complemento “com fiscais que me perdoassem e me abrissem os rios”. Por outro lado, se pensarmos em navio ou embarcação antiga, também não parece fazer muito sentido. Teríamos uma pessoa que espera a chegada de um navio que provavelmente traria algo ou alguém especial. Se lembrarmos que a primeira estrofe falava em “glória” e na passagem involuntária da terra para o céu, talvez faça algum sentido a menção a perdão, sendo que, depois dele, novas possibilidades seriam abertas.

Além do já mencionado deslocamento do sujeito que, na primeira estrofe, é levado aos céus e, na segunda, já está de volta à terra, entre as duas primeiras estrofes existe também um deslocamento temporal. Na primeira, era à noite e, na segunda, a neblina sinaliza o início da manhã. A neblina, um fenômeno meteorológico em que uma nuvem está baixa, parece reforçar o ambiente onírico. Como no sonho, o tempo se embaralha, o que talvez explique o uso dos verbos no poema. Em um primeiro momento, é predominante o uso do tempo pretérito perfeito, como se o sujeito nos contasse algo de que tem certeza. Essa certeza, contudo, não parece ser absoluta, sendo possível observarmos a mudança do pretérito para o presente ainda na primeira estrofe. Na segunda estrofe, além da mudança do tempo, há a mudança do modo verbal, que passa do indicativo para o subjuntivo.

A terceira estrofe insere uma informação fundamental sobre o sujeito: trata-se de homem já de certa idade, um velho. Considerando as estrofes anteriores, alguns aspectos parecem compor algum sentido, pois pessoas mais velhas costumam se esquecer ou perder objetos com mais facilidade, em especial se considerarmos que

o objeto perdido era um chapéu, peça de vestuário obrigatória tanto para homens como para mulheres, no começo do século XX.

Na terceira estrofe, surge um jardim estranho de funcho e coral, mas o mais estranho é que o sujeito afirma que este jardim que sempre tinha sido dele se ergue pouco a pouco como se fosse uma espécie de muro. Por que o sujeito precisaria erguer um muro? Para se proteger? Recupera-se a afirmação segundo a qual as flores do jardim são diferentes das outras “e eram flores de velho/murchando antes de abrir, indecisas no mal”. Primeiro, as flores são caracterizadas por uma locução como sendo “de velho” e, a seguir, são personificadas, já que estão “indecisas no mal”.

O fato das flores murcharem antes de abrirem mostra uma inversão temporal. Poderia também ser uma consequência do fato delas estarem indecisas no mal. Que mal é esse a que se refere a voz em enunciação no poema? O uso do substantivo abstrato “o mal” parece indicar um sentido geral, religioso, absoluto. O uso da expressão “no mal” em referência às flores remete a Baudelaire e ao poema “A flor e a náusea”, que também faz parte do livro **A Rosa do Povo**. A relação intertextual entre Drummond e Baudelaire, já foi apontada por João Alexandre Barbosa em texto referido no segundo capítulo deste trabalho, mas gostaríamos de destacar a questão da melancolia.

A melancolia ou a acídia é uma constante da poesia drummondiana desde a publicação de **Alguma Poesia**. Sérgio Alcides, no texto “Melancolia *gauche* na vida”, indica que a melancolia é ambivalente: se por um lado é tristeza meditativa, por outro lado traz a leveza do humor e a agilidade da ironia. A ironia parece ser peça chave na leitura desse poema, pois uma das consequências da atitude irônica seria o desdobramento do sujeito poético. No poema “Equívoco”, até a terceira estrofe, esse sujeito parece ser um homem velho, talvez um velho mágico, porém na última estrofe, passa a ser um peixe.

O poema “Equívoco” é construído de um modo que o leitor fica sem saber se o que é relatado aconteceu ou não, ou seja, como um espectador que assistiu a um show de magia em que são apresentados vários truques. Na primeira estrofe, as afirmações do sujeito servem como uma espécie de preparação do show, criando um cenário na mente do espectador/leitor. O leitor imagina um homem de noite

andando na rua e deixando cair um chapéu. Ao afirmar, no verso seguinte, que o chapéu era branco e não era um chapéu qualquer, mas era especial, pois dele saíam passarinhos, o leitor é levado a pensar na cartola do mágico, sendo essa a profissão do homem em descrição.

O “eu” identificado como um velho mágico, ou seja, um artista popular dá ao poema uma perspectiva diferente dos comentários que fizemos anteriormente. Um artista de circo é um artista que vende sua arte toda noite para poder sobreviver, o valor de sua arte é um valor relativo determinado em parte pelo dono do circo, mas também e principalmente pelo público. A relação entre artista e público é muito mais próxima e a reação desse diante de sua arte é imediata.

No caso do poema “Equívoco”, em que aparece um artista de circo, um artista popular, somos levados a pensar numa tradição que é transmitida de uma geração a outra. Os artistas de circo vivem juntos em comunidade, como se fossem uma família e compartilham suas experiências, seus sonhos. Além disso, artistas de circo costumam viajar para se apresentar em vários lugares diferentes. Porém, um fato que chama a nossa atenção é que a arte circense, mesmo tendo mudado através do tempo, conservou uma das funções da arte na Antiguidade, que era divertir o público. Na Antiguidade também era diferente a relação entre a arte e a vida, essas eram muito mais próximas.

Propomos então fazer a leitura do poema sob essa nova perspectiva que identifica o sujeito poético como sendo um artista popular. Nas duas primeiras estrofes do poema, o leitor não sabe se está lendo sobre algo real que aconteceu de fato, ou se seria um sonho. Para criar essa confusão, contribuem vários elementos, o primeiro é a obscuridade do ambiente (“Na noite sem lua perdi o chapéu”). A escuridão profunda pode sugerir ao leitor que talvez o sujeito estivesse próximo da morte, pois a única coisa que se destaca é a cor branca do chapéu. A proximidade da morte proporcionaria ao sujeito um momento de máxima clareza sobre sua vida. As referências a “glória” e “ao céu” presentes na primeira estrofe parecem fortalecer essa hipótese.

Na segunda estrofe, a confusão em que é colocado o leitor aumenta, pois o sujeito destaca a forte presença da neblina, que provocaria nele uma sensação de frio intenso (“A neblina gelou-me até os nervos e as tias”). Esse verso parece sugerir

que o sujeito estaria cada vez mais próximo da morte, como parecem sugerir os versos seguintes: “Fiquei na praça oval aguardando a galera/com fiscais que me perdoassem e me abrissem os rios.”

Como já mencionado anteriormente, a palavra “galera” é polissêmica e acreditamos que seus dois significados foram explorados, ou seja, o sujeito lírico poderia estar esperando uma antiga embarcação (como, na mitologia, um barco que conduzia as almas dos mortos), como também podia estar aguardando um grupo de amigos. Outro dado que devemos considerar significativo é a escolha da praça para situar os acontecimentos, pois foi este o local que, segundo a história da arte, reuniu pela primeira vez pessoas de diferentes classes sociais.

A leitura do último verso da estrofe “com fiscais que me perdoassem e me abrissem os rios” parece sugerir que o artista deve refletir sobre sua arte, sua trajetória junto a seu público (com fiscais). Avaliar os erros que cometeu e que precisariam de perdão e trilhar novos caminhos, buscar novas formas de comunicação, o que parece estar sugerido na abertura dos rios. No livro **A Rosa do Povo** encontramos a referência à morte em vários poemas, inclusive nos títulos “Morte do leiteiro”, “Morte no avião”. No poema “Equívoco” talvez a reflexão não seja sobre uma morte de um homem, um indivíduo, mas talvez o poeta estivesse falando da morte da arte.

Na análise do poema anterior “Anúncio da Rosa”, argumentamos que a arte passou por transformações históricas e sociais e perdeu sua “aura”, perdeu sua antiga função, sua ligação com o sagrado e tornou-se mercadoria. No século XX, a arte se desloca da Europa para a América após a Segunda Guerra Mundial, sendo, a partir da arte pop que a arte torna-se uma mercadoria em sentido estrito e passa-se a se falar do fim da tradição moderna.

Na terceira estrofe, o sujeito aponta a existência de um jardim diferente que reúne elementos vegetais e animais e que foi cultivado por ele. O jardim “ergueu-se pouco a pouco” o que, como já dissemos, evoca a construção de um muro, uma barreira. O muro que aparece em alguns poemas do livro parece representar a falta de comunicação, como em “A flor e a náusea”, em que lemos: “tento me explicar mas os muros são surdos”.

Na literatura ocidental, quando mencionamos jardim, imediatamente pensamos no jardim do Éden, ou seja, um lugar de delícias, um local agradável, bonito, harmônico. Especificamente no poema “Equívoco”, a questão que se coloca seria relativa aos motivos pelos quais esse sujeito poético cultivaria um jardim. Igualmente se formula uma indagação quanto a por quais razões a natureza desse jardim seria dupla, sendo uma parte vegetal e outra animal.

Na mesma estrofe o sujeito evoca “flores de velho/ murchando antes de abrir/indecisas no mal”. A estrofe remete a Baudelaire por dois motivos: o primeiro seria a expressão “no mal” associada às flores, que remete à obra **As flores do mal**, obra que mudou o conceito do que seria poesia na literatura ocidental, apresentando um lirismo impessoal, não compreendido em um primeiro momento. Em outras palavras, um lirismo em que o sujeito poético não seria diretamente identificável ao sujeito biográfico. Além disso, a linguagem dessublimada e o assunto dos poemas também eram diferentes do lirismo que se praticava até o século XIX.

A importância da obra de Baudelaire para a literatura ocidental e para a modernidade é enorme. Drummond, como um grande leitor, conhecia a obra do poeta francês e, desde o início do livro **A Rosa do Povo**, existem referências ao francês e sua obra. Um exemplo pode ser encontrado logo na abertura, tanto no primeiro poema “Consideração do poema”, quanto no terceiro “A flor e a náusea”.

O segundo motivo seria outra de suas obras, o livro póstumo **O Spleen de Paris** ou **Pequenos poemas em prosa**, e o poema em prosa “O velho saltimbanco”. Nesse poema, o narrador descreve uma festa popular com todos os seus personagens: os saltimbancos, os lojistas, os prestidigitadores, os palhaços, os domadores de feras, os hérules, as dançarinas, seus gritos, suas explosões de foguete; enfim um ambiente em que predomina a alegria por parte de todos, tanto crianças quanto adultos. Até que, num extremo do renque de barracas, surge a figura de um pobre saltimbanco, arqueado, caduco, decrepito, uma ruína humana encostada a uma das estacas de sua choça, uma choça miserável iluminada por velas.

Neste trecho, descreve-se o contraste entre a festa com sua alegria, sua vitalidade e a miséria absoluta, a miséria dissimulada sob traços cômicos. É salientado que a necessidade (bem mais do que a arte) introduzira o contraste. O

narrador segue afirmando que o miserável não ria, não chorava, não cantava, não dançava, não gesticulava, não gritava, não implorava, permanecendo mudo e imóvel. Aparentemente, o miserável renunciara, abdicara. Estava cumprido o seu destino.

Na parte final do poema, o narrador afirma que se emocionou com o olhar do saltimbanco a ponto de sentir a garganta apertada e os olhos ofuscados por lágrimas e resolve dar-lhe algum dinheiro, mas que, antes que pudesse fazê-lo, uma multidão o arrasta para longe. Perseguido por aquela visão, ao analisar sua repentina dor, o narrador descobre que ela seria fruto de uma identificação. O poema termina com a afirmação de ser a imagem do velho saltimbanco igual à do velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado pela miséria e pela ingratidão pública.

Se pensarmos nos dois poemas, o de Drummond e o de Baudelaire, chama a atenção a melancolia presente em ambos. No poema de Drummond, o sujeito seria um velho artista popular, aparentemente próximo da morte. Enquanto no poema de Baudelaire o narrador vislumbraria no velho saltimbanco o que estaria reservado para ele no futuro.

Um dos maiores estudiosos da melancolia, a saber, o suíço Jean Starobinsky afirma que Baudelaire escreveu sua obra sob o signo da melancolia. Starobinsky escreveu o livro **Portrait de l'artiste en saltimbanque** (2004), em que conta como, com o declínio da arte popular, alguns personagens tal como o pierrô e o arlequim ganharam características mais sombrias e se tornaram lugares comuns poéticos. Esses personagens, segundo Starobinsky, seriam figuras residuais. Em outra parte do livro, o autor afirma que Baudelaire renovou e aprofundou uma tradição que remonta ao século XVIII, contribuindo para fixar o arquétipo do palhaço triste, uma imagem que se perpetuou na literatura e na pintura.

Para Starobinsky, não seria apenas uma variação brilhante sobre um sujeito pitoresco, mas corresponderia ao desenvolvimento de um drama íntimo, sendo uma imagem infinitamente complexa da condição do poeta e da poesia. Baudelaire confere ao artista, nas figuras do bufão e do saltimbanco, uma vocação contraditória do voo e da queda, da altura e do abismo, da Beleza e do Azar.

Baudelaire escreveu o poema “O velho saltimbanco”, de **Spleen de Paris**, inspirado na parábola “Uma morte heróica”. Starobinsky afirma que tanto o bufão como o velho saltimbanco se assemelham e, a despeito de tudo, opõem-se, pois estão no fim de suas carreiras: um sobre o paroxismo dum vão triunfo, outro na imobilidade e na paralisia. Nos dois textos, o destino dos personagens depende em grande parte duma intervenção de uma autoridade exterior, o príncipe, o público. Comparando os dois textos, a morte do bufão o faz pensar na queda de Ícaro, mas a sobrevivência do velho saltimbanco é pior que a morte.

O autor afirma que o leitor atento descobrirá que tanto nos poemas dos “Quadros Parisienses”, das **Flores do Mal**, quanto no **Spleen de Paris**, Baudelaire não mostra um confronto entre uma vítima e um carrasco. O poeta estaria ele mesmo em cena. A relação desenvolvida seria triangular, o poeta-testemunha vindo recolher uma imagem da agonia, pois fez dele mesmo uma aplicação simbólica e profética.

Nossa hipótese de que, no poema “Equívoco”, o sujeito seria um velho mágico, um velho artista parece ganhar força se relermos a terceira estrofe. Nela encontramos as “flores de velho”, que murcham antes mesmo de abrir, porque estão próximas da morte, tal como o velho. Além disso, as flores estão indecisas no mal, o mal que, como assinalado anteriormente, remeteria a Baudelaire, podendo ser entendido como “o mal do século”, ou seja, uma melancolia profunda.

O verbo “ressurgi”, no início da quarta estrofe, pode remeter aos sentidos de ressuscitar, renascer, reviver. Parece apontar, igualmente, para a proximidade da morte. O sujeito afirma “Ressurgi para a escola, e de novo adquiri/ a ciência de deslizar, tão própria de meus netos”. No entanto, a leitura do verso seguinte (“Sou apenas um peixe que fuma e que ri”) parece estabelecer um contraste. Teria acontecido um deslize, que o sujeito poético teria induzido a um equívoco ? Como o velho se transformou em peixe diante de nossos olhos e não percebemos o truque? O detalhe é que, como em todo truque de mágica, o mágico conta com uma assistente, ou com a participação de alguém da plateia escolhido como voluntário. No caso do poema, o leitor desempenhou esse papel, mesmo que não tenha se dado conta disso.

Relendo o poema “Equívoco” com um pouco mais de atenção, veremos que as referências às águas e ao mar começaram a aparecer já na segunda estrofe, com as palavras “galera”, “os rios”, às quais se vão acrescentar outras como “coral” (na terceira estrofe), até chegarmos ao “peixe” da quarta e última estrofe. O peixe antropomorfizado “que ri e que fuma/ que ri e detesta” lembra o gato que ri de “Alice no país das maravilhas”.

Reiterando o que já dissemos, a ironia que estava presente no poema anterior e está presente também no poema “Equívoco” é uma das características marcantes da obra de Drummond. Além da auto-ironia que encontramos em “Os últimos dias”, em que o sujeito se despede da composição que um dia se chamou Carlos Drummond de Andrade, estão presentes em **A Rosa do Povo** outros elementos relacionados à questão do riso, do humor. Encontramos uma paródia no poema “Nova canção do exílio” e a interrogação “Mas e o humour?”, no poema “Consolo na praia”.

O peixe é um dos símbolos do cristianismo, o que também nos leva de volta ao início do poema, pois, na primeira estrofe, os pássaros saem para a glória e transportam o sujeito ao céu. Na segunda estrofe, o sujeito afirma que ficou aguardando a galera com fiscais “que me perdoassem e me abrissem os rios”. Os leitores não sabem que pecados foram cometidos, mas sabem que geralmente os rios seguem para o mar.

Tudo se mostra invertido quando chegamos ao final do poema, pois o homem pecador que estava próximo da morte e aguardava o perdão para os seus pecados como um bom cristão desapareceu. Em seu lugar, surgiu um peixe cuja característica principal é o riso, destacado pela rima “adquiri/ri”. É como se o “eu” lírico estivesse rindo da tentativa do leitor ou do crítico de procurar um sentido lógico para o texto, em sua estruturação que remete a traços surrealistas.

Gostaríamos de explorar agora algumas possíveis relações que o poema “Equívoco” parece apresentar com alguns outros poemas do livro, a saber, o poema “Nosso tempo” e o poema “Resíduo”. O poema “Nosso tempo” é o sétimo poema do livro e é um poema longo composto por oito partes, um poema em que o sujeito assume uma posição de crítica ao sistema capitalista muito clara, como podemos ler no seu final:

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.
(ANDRADE, 2002, p.130)

Consideramos algumas das imagens aí presentes como muito semelhantes às imagens contidas em “Equívoco”. Um exemplo seria, na quarta parte de “Nosso tempo”, o verso “No céu da propaganda/aves anunciam/a glória”. Lembrando que na primeira estrofe de “Equívoco” passarinhos saíam do chapéu para a glória e transportavam o sujeito poético ao céu. Na parte sete de “Nosso tempo”, lemos: “E dentro do pranto minha face trocista,/meu olho que ri e despreza”, enquanto que, no final do poema “Equívoco”, o sujeito se transformou magicamente num peixe que ri e detesta.

Segundo a análise de Marlene Correia (2009), o poema “Nosso tempo” apresenta o leit-motiv da fragmentação e alienação dos homens, expresso pelos versos “Este é tempo de partido/tempo de homens partidos”. Segundo a autora, ele não admitiria atitude de abstenção, mas exigiria uma opção ideológica, a defesa de uma posição política. A autora realiza uma análise que segue passo a passo a elaboração do poema e mostra como as diversas partes vão se encadeando a partir de dois procedimentos retórico-estilísticos representativos das vanguardas do século XX, a saber, a enumeração caótica e a *disjecta membra*.

Correia, comentando o terceiro bloco do poema, afirma que os dois procedimentos se fundem (e por vezes se confundem), na tentativa do poeta de expressar as lembranças represadas. A autora assevera que a longa enumeração de *disjecta membra* ganha contornos oníricos que lembram quadros ou filmes de feição surrealista. Ela afirma ainda que no discurso onírico a matéria constitutiva da enumeração delinea-se como matéria intensamente vivida, mas que carece de estruturação racional.

Já o poema “Resíduo” seria um poema em que aparece logo nos primeiros versos a imagem da rosa

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.
(ANDRADE, 2002, p.158)

Assim como no poema anterior e no poema “Equívoco”, aparecem imagens que podem ser consideradas como surrealistas. Podemos citar como exemplo os seguintes versos:

De tudo fica um pouco.
Não muito: de uma torneira
pinga esta gota absurda,
meio sal e meio álcool,
salta esta perna de rã,
este vidro de relógio
partido em mil esperanças,
este pescoço de cisne,
este segredo infantil...”.
(ANDRADE, 2002, p. 159)

Uma das muitas diferenças que observamos entre os três poemas é que, no poema “Equívoco”, o poeta não fez uso do recurso de enumeração caótica, como nos outros. Apesar dos estudiosos do Surrealismo afirmarem que Drummond não escreveu poemas surrealistas, as imagens que observamos nos poemas nos remetem aos quadros do movimento. As características surrealistas presentes na lírica de Drummond nos lembram que “a verdadeira poesia seguiu a senda aberta pelos românticos e pelos simbolistas inventando mitologias libertadoras como resposta consciente e desamparada às tensões violentas que se exercem sobre a estrutura mental do poeta” (BOSI, 1993, p.151).

O crítico Alfredo Bosi afirma que um dos caminhos de resistência que a poesia possui seria a *poesia-mito*. Ele afirma também que o Surrealismo e o Expressionismo seriam viveiros de mitos pessoais (...): “Demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível” (BOSI,

1993, p.151).A poesia mítica, da infância e do sonho trabalha em muitos casos com a memória como forma de pensamento. Segundo o crítico, “ela opera um circuito fechado: a evocação é um movimento da alma que vai do presente do “eu” lírico para o pretérito, e daí retorna, presentificando, ao tempo de quem enuncia”. (BOSI, 1993, p.158)

Se voltarmos ao poema “Equívoco”, parece que podemos considerá-lo como um exemplo dessa poesia, pois temos um “eu” lírico que, no presente, segundo nossa hipótese, seria alguém de mais idade, por isso, usaria chapéu. Perdê-lo também seria algo bastante comum.Outra possibilidade seria tratar-se de um velho artista, talvez um mágico, já que um artista popular passa sua arte de uma geração para outra.

A segunda estrofe seria o começo da volta ao passado, o sujeito tanto pode estar sonhando, quanto se lembrando. A neblina pode representar um obstáculo à visão do sujeito poético, ou seja, a visão que ele está tendo não é nítida, a referência às “tias” que antes parecia irrelevante e podia passar despercebida agora ganha um certo relevo.

Se considerarmos a posição da palavra “tias” no final do verso e o que está expresso no próximo verso (o sujeito estava em uma praça aguardando uma embarcação) parece que o significado da expressão “as tias” não é o de parentes, e sim mulheres mais velhas, talvez prostitutas.Isso talvez ajude a entender o motivo pelo qual o “eu” encerraria a estrofe falando em perdão.

Combinados os elementos das duas primeiras estrofes, na primeira a forte oposição entre escuridão e claridade junto com as referências a glória, ao céu e, na segunda, a questão do perdão dos pecados, parece-nos que o sujeito poético não possui uma visão maniqueísta do mundo, em que a escuridão simbolizaria o mal e a claridade, o bem.

A terceira estrofe menciona um jardim de natureza híbrida (funcho e coral) que sempre teria pertencido ao sujeito e que se ergueu ao longo do tempo à semelhança de um muro, aludindo, na sequência, às flores de velho indecisas no mal. Pensando no jardim como sendo o Éden, podemos supor que a dupla natureza abordada pelo sujeito poético seja realmente a natureza humana, que possuiria simultaneamente dentro de si o bem e o mal.

O fato do jardim erguer-se pouco a pouco talvez signifique justamente a questão da decisão, da escolha, do livre arbítrio que será diferente ao longo da vida.

Como não sabemos se o sujeito sonha ou se recorda, talvez isso ajude a explicar a inversão temporal observada nas flores que murcham antes de abrir. Talvez signifique que belas oportunidades que foram perdidas antes do sujeito poder tomar uma decisão.

Na última estrofe, o sujeito que tinha voltado ao passado (voltado a ser criança) faz o percurso de volta e agora está no presente novamente, mas transformou-se, como num passe de mágica, em um peixe. Apesar da transformação ser uma surpresa para o leitor, já existiam várias referências às águas (mar, rios) que juntas contribuem para dar ao poema uma ideia de fluidez.

As características do peixe deixam claro que o sujeito não abre mão de certos hábitos, certos vícios (fuma) e suas atitudes (ri e detesta) não são aquelas esperadas de um bom cristão, mas a ênfase dada ao riso parece indicar justamente isso: a recusa, a crítica aos valores da cultura ocidental.

Ainda sobre a imagem do peixe, Affonso Romano Sant'anna afirma que o gauche foi se movimentando e na rua transformou-se, ao transformar a própria rua numa imagem marinha. O autor afirma ainda que existe uma passagem do homem ao peixe, da rua ao mar e uma imagem continua a outra estruturalmente. Nossa tendência é a de concordar com o crítico, pois se pensarmos no livro **A Rosa do Povo** como um todo, observamos que, ao longo dele, as imagens marinhas estão sempre sendo associadas à imagem da rosa.

Essa associação ocorre já nos primeiros poemas do livro “Consideração do Poema”, “Procura da Poesia” e “A flor e a náusea”. No primeiro, a quarta estrofe assim coloca a questão:

Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.

(Andrade, 2002, p.116)

No segundo poema, em que o poeta aborda o que deve ser ou não matéria de poesia, encontramos “teu iate de marfim” e, no terceiro, na estrofe final, logo depois de acariciar a flor, o eu lírico afirma: “Pequenos pontos brancos no mar, galinhas em pânico”.

Seria o caso de recuperar o que dissemos no início da dissertação: o poema de abertura parece abordar o *topos* da travessia por mar, do escritor que se lança tal como o marinheiro em uma viagem, sendo que o barco poderia representar seu espírito ou sua obra. Para que a viagem tenha sucesso o marinheiro não pode ser um “rude nauta”, alguém inexperiente, é necessário que conheça bem os mares.

As referências aos mares, ao oceano, as ondas, a embarcações, peixes, e etc., multiplicam-se de tal modo pelo livro, que parece que embarcamos numa viagem marítima junto com o poeta. Em alguns poemas, essas referências podem ser encontradas já no título, por exemplo, o poema que antecede o poema “Equívoco” intitula-se “Economia dos mares terrestres”. Este poema trata da tradição de colocar mensagens dentro de garrafas e jogá-las ao mar, um expediente de comunicação que foi utilizado inclusive pelos soldados durante a Primeira Guerra Mundial.

Essa tradição da garrafa lançada ao mar era uma tentativa de comunicação, pois o remetente não tinha como saber se sua mensagem chegaria ao destinatário. No livro **A Rosa do Povo**, a crítica já tinha destacado a questão da comunicação, que aparece nos títulos dos poemas “Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou”. Talvez esses casos permitam inferir que o poeta também procurasse, a seu modo, uma maior comunicação com o público.

A transmissão da mensagem através da poesia mostra uma associação íntima entre as imagens marinhas e as imagens da rosa. Como podemos ler no poema “Mas viveremos” em que primeiro surge a imagem da rosa de fogo e depois surge a imagem do rubro couraçado que viaja o mundo: “Ele viaja sempre, esse navio,/essa rosa, esse canto, essa palavra.”

Um outro poema em que aparecem associadas as imagens da rosa e do navio é o poema “Mário de Andrade desce aos infernos”. No final da terceira parte do poema aparece a expressão “a rosa do povo aberta”, mas, já no início da quarta

parte, lemos que a rosa se despetala. Ainda nessa parte do poema, a casa do poeta transforma-se num navio empurrado pela brisa no céu de São Paulo.

A associação entre as imagens marinhas e as imagens florais não se limita ao livro de 45. Podemos observá-la dispersa ao longo de toda a produção de Carlos Drummond de Andrade. No poema “Notícias de Espanha”, do livro **Novos Poemas**, de 1948, o sujeito declara querer fazer do poema não uma flor, mas uma bomba para, com essa bomba, romper o muro que envolveria a Espanha. A flor constitui-se, nesse sentido, como intervenção, nesse poema, ou nos demais.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa proposta inicial de trabalho era identificar e analisar as imagens florais presentes no livro **A Rosa do Povo**, de Carlos Drummond de Andrade, considerando-as como metáforas do fazer poético, da poesia. As imagens florais estão presentes e são recorrentes na obra do poeta mineiro no período de 1930-1962, destacando-se o livro **A Rosa do Povo** por apresentar um número muito grande de ocorrências: dos 55 poemas do livro, a imagem da flor está presente em 27. Além disso, a partir de 1945, as imagens florais parecem constituir, na lírica drummondiana, uma tópica por meio da qual se problematizam tanto a escrita poética, quanto a poesia ou o criador poético.

Um dos objetivos do trabalho foi explicitar, também, como tais imagens estabeleceram relações com uma tradição anterior a Drummond e à poesia do século XX. Assim, no primeiro capítulo, denominado “Em torno do conceito de imagem”, procuramos apresentar e discutir um conceito central para o estudo da lírica, que é o conceito de imagem, recuperando também os conceitos de *topos* e *topoi*.

Apesar de sua grande importância, o conceito de imagem não é passível de delimitação precisa, sendo considerado e utilizado como intercambiável com o conceito de metáfora. Em atenção às orientações recebidas durante o exame de qualificação, procuramos apresentar o conceito de imagem de forma cronológica, a partir dos filósofos gregos (Platão e Aristóteles) para os quais a imagem era *mimese*, explicitando também a diferença existente entre eles.

Como o conceito de imagem e metáfora podem ser considerados intercambiáveis, passamos para a definição aristotélica de metáfora como transferência ou transporte, que originou duas correntes distintas da retórica, a primeira que entende metáfora como desvio, e a outra em que a metáfora é vista como o broto da língua. Essas informações são encontradas no texto “A imagem na poesia de Jorge de Lima”, de Viviana Bosi. Nele, a autora também aborda a imagem na poesia desde a Antiguidade até chegar à Modernidade.

Apesar de seu estudo estar focado no século XX, referindo a importância da obra de Freud sobre a interpretação dos sonhos e afirmando que as duas

características presentes nas imagens oníricas (deslocamento e condensação) são também características da imagem poética, Viviana Bosi não menciona o Surrealismo, vanguarda artística do começo do século. Os surrealistas radicalizaram a teoria da imagem, do poeta francês Pierre Reverdy. Para eles, a imagem seria uma criação pura do espírito, não sendo possível criar uma imagem conciliando opostos. Segundo eles, não seria necessário que a imagem apresentasse uma lógica, o mais importante seria o efeito de surpresa provocado no leitor.

Ainda nesse primeiro capítulo, abordamos o conceito de *topos*, tentando explicitar como Drummond se relacionaria com a tradição da lírica ocidental. Por isso, discutimos como, ao utilizar o *topos* no tempo presente, esse não se mantém, sobrando dele somente vestígios (uma fórmula, uma metáfora, um esquema de pensamento, etc), consequentemente ocorrendo deslizos de significação. Em outras palavras, a relação estabelecida entre a poesia moderna de Drummond e a tradição seria uma relação com certo grau de tensão. Drummond insere-se na tradição, mas ao fazer isso também modifica essa tradição.

No segundo capítulo, intitulado “A Rosa em revista”, realizamos o levantamento bibliográfico do livro **A Rosa do Povo** desde a sua publicação em 1945 até estudos mais recentes sobre o livro, **Rosa aurilavrada: figurações da utopia**, de Marcelo Oliveira, de 2014. Durante a elaboração dessa dissertação, tivemos ainda conhecimento que o último estudo sobre o livro data de 2018 e intitula-se **A náusea existencialista de Drummond e de Sartre: A Rosa do Povo e a Náusea**, de Andressa Takao.

No processo de análise da fortuna crítica do livro, deparamo-nos com um artigo de Cristiano Jutgla intitulado “Nem só de guerra vive a rosa”, em que o autor afirmava existir um problema na recepção crítica da obra. Segundo ele, ela poderia ser dividida em dois momentos: o primeiro momento seriam as publicações de 1945, ano do lançamento do livro até 1980, o segundo momento seria da década de 80 até os dias atuais.

Para Jutgla, em um primeiro momento, a crítica teria escolhido falar sobre os poemas do livro que tratavam da Segunda Guerra, justamente porque a crítica também vivia sob o regime de censura que caracterizava o governo autoritário sob o qual o país vivia. A partir de 1980, com as transformações políticas e sociais pelas

quais o país passou, a redemocratização, a crítica passou a analisar outros aspectos do livro, como a melancolia, a ruptura temporal.

Dentre os estudos posteriores a 1980, destacamos o do crítico Vagner Camilo, **Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**, por contemplar justamente o momento de transição da poesia de Drummond, de uma poesia mais participante como foi a do livro de 45 para uma poesia mais clássica em 51.

Além do levantamento mais amplo da fortuna crítica do livro **A Rosa do Povo**, nesse segundo capítulo fizemos a retomada do que a crítica já dissera sobre alguns poemas do livro em que aparecem as imagens florais como metáfora do fazer poético, da poesia são eles “A flor e a náusea”, “Àporo”, “Visão 1944” e “Anúncio da Rosa”.

A leitura da fortuna crítica do livro **A Rosa do Povo** mostrou-nos que a obra do poeta, além da diversidade de temas e da multiplicidade de formas apresentadas nos poemas permite aos críticos e a seus leitores variadas possibilidades de leituras e interpretações, ou seja, são múltiplas as perspectivas de interpretação de uma obra literária.

O terceiro capítulo intitulado “Estas flores em exame” foi justamente o momento em que procuramos realizar uma análise mais detida de dois poemas do livro, a saber, “Anúncio da Rosa” e “Equívoco”. O poema “Anúncio da Rosa” foi escolhido para análise por ser o único que trazia no título a palavra rosa. Procuramos discutir inicialmente os aspectos formais, tais como a utilização do verso livre, aspectos sonoros, a não utilização de rimas, a estrofação irregular.

Discutimos depois uma outra questão que consideramos como intrínseca ao poema, que é a questão da transformação da arte em mercadoria. Fizemos diversos comentários ao poema e levantamos uma hipótese segundo a qual articulamos a questão da identidade do criador e do valor da sua criação, a saber, a rosa. No poema, o sujeito poético elabora uma reflexão sobre o valor da poesia na sociedade moderna e capitalista. A poesia é apresentada como um “produto” muito valioso para a subjetividade enunciada no poema, ou seja, para o poeta, enquanto que “os cavalheiros”, os burgueses oferecem por ela apenas irrisão.

Traçamos um paralelo entre os poemas “Anúncio da Rosa” e “O elefante”, pois nesse também temos “um produto” desprezado pelas pessoas. Os dois símbolos fortes que passeiam pelo livro (a rosa, e o elefante) foram construídos por Drummond à semelhança dos mitos, principalmente no caso de “O elefante” em que no final do poema revela-se tratar-se de um disfarce do poeta. O crítico Alcides Villaça, em sua análise desse poema, afirma que a modernidade desterrou os mitos, mas podemos dizer que o poeta criou sua mitologia pessoal.

O segundo poema escolhido para análise foi o poema “Equívoco”, situado na mesma sessão do livro em que aparece o poema anterior. Apesar de **A Rosa do Povo** não apresentar divisões, os poemas dessa parte são mais curtos e neles são recorrentes palavras como “menor”, “breve” e “mínima”.

Procedemos à análise da mesma forma que no poema anterior, começando por elementos formais de que falamos brevemente e passamos a tecer hipóteses interpretativas para o poema. Abordamos a importância do sonho para o Surrealismo e como as oscilações na relação entre a imagem onírica e seu sentido. Levantamos a hipótese de que o “eu” seria um artista popular, um velho mágico e, por causa dos versos que fazem referência às “flores de velho” e às flores indecisas no mal, lembramo-nos do poeta francês Charles Baudelaire e de suas obras **As flores do mal** e o **Spleen de Paris**. Uma característica que Drummond e Baudelaire partilharam em suas obras seria a melancolia, perpassada pela ironia.

Finalizamos a segunda análise considerando o poema “Equívoco” um exemplo do que o crítico Alfredo Bosi afirma ser um dos vários caminhos trilhados pela poesia de resistência: a poesia que aborda o sonho, com a escrita traçando um ciclo presente-passado-presente, constituindo-se como um dos seus principais elementos a ironia, o riso que traz consigo a recusa, a crítica aos valores culturais dominantes.

Chegamos ao final do nosso trabalho e é necessário reconhecer que não trabalhamos todas as questões que surgiram durante o processo de pesquisa em razão até do tempo previsto para a realização da mesma. Consideramos que isso é parte natural do processo, porque se a primeira e mais difícil decisão do pesquisador é delimitar seu objeto de pesquisa, uma outra decisão extremamente complicada é escolher o ângulo segundo o qual olhar para esse objeto. Ao escolher um ângulo,

automaticamente desconsideram-se outros, o que não significa que o ângulo escolhido seja necessariamente o melhor.

Nesse sentido, um trabalho acadêmico abre, também, caminho para novas pesquisas. As futuras pesquisas podem até abordar algumas questões que mencionamos, mas não chegaram a ser aprofundadas durante a análise dos poemas, por exemplo, a relação entre poesia e máquina ou o poema como máquina de comover, que é uma expressão que está mais relacionada com a poesia de outro importante poeta brasileiro, João Cabral de Melo Neto.

Uma questão que se mostrou de grande importância durante a análise dos poemas, podendo vir a render ainda novas pesquisas, foi o uso da ironia pelo poeta. Consideramos também que uma discussão maior sobre a arte em geral, a literatura, a poesia como formas de resistência simbólica, como afirma Alfredo Bosi, é necessária, pois o grande poder da palavra, da poesia fica restrito a um pequeno número de leitores. Historicamente a poesia nunca foi um gênero que atingiu um grande número de leitores, mas possui características ímpares que fazem com que seus leitores reflitam e provoca neles o desejo de lutar por um mundo melhor e mais belo. A poesia de Carlos Drummond de Andrade foi uma forma de participação política, de tentativa de intervenção e transformação da realidade brasileira.

A literatura continua sendo uma das mais importantes armas de que dispomos nesses tempos sombrios, em que vemos o retorno das ideias nazistas e fascistas. São a literatura, a poesia, a palavra que permanecem nos lembrando de que somos humanos e de que o mundo da mercadoria precisa ser submetido ao crivo do pensamento crítico.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- ALAMBERT, Francisco. Arte como mercadoria: crítica materialista desde Benjamin. In: III Seminário Internacional Políticas de la Memoria. 2010, Buenos Aires. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/alambert_mesa_42.pdf:
- ALCIDES, Sérgio. Melancolia gauche na vida. In: Drummond revisitado. São Paulo: Unimarco Editora, 2002
- ANDRADE, Alexandre de Melo. *Fazendeiro do Ar*, de Drummond: Epopeia poética da desordem. In: PIRES, Antonio Donizeti e ANDRADE, Alexandre de Melo.(orgs.) **No pomar de Drummond: nova seara crítica**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p.167-182.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa. Imprensa Nacional, 1990
- ARRIGUCCI, Davi. **Coração partido. Uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- BARBOSA, João Alexandre. Leituras: o intervalo da literatura. In: **A leitura do intervalo**. São Paulo: Secretaria do Estado de São Paulo, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução: Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 1966
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BISCHOF, Betina. O obstáculo e a dificuldade: um outro registro. In: **Razão da Recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Nankin, 2005.
- BRITTO, Paulo. **Por uma tipologia do verso livre em português e inglês**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.19, 2011.
- BOSI, Alfredo. Em torno de um poema de **A Rosa do Povo**. In: **Três Leituras: Machado, Drummond, Carpeaux**. São Paulo: Editora 34, 2017.

- _____. Poesia Resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993
- BOSI, Viviana. A imagem na poesia: Jorge de Lima. Leitura do soneto X, Canto X de Invenção de Orfeu. In: **O poema: Leitores e Leituras**. (Orgs. Viviana Bosi et al.) Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CAMILO, Vagner. **Drummond. Da rosa do povo à rosa das trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001
- _____. Figurações espaciais e mapeamento na lírica social de Drummond. **Redobra**, v. 13, p. 35-66, 2014.
- CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CORREIA, Marlene de Castro. Como Drummond constrói “Nosso tempo.” Alea. 2009, vol.11, nº 1, pp.73-86
- CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura europeia e idade média latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Hucitec, 1996.
- DESSONS, Gérard. **Introduction à l’analyse du poème**. Paris: Bordas, 1991
- DUARTE, L. Arte & manhas da ironia e do humor. In: **Ironia e humor na literatura**. São Paulo: Alameda, 2006
- FRYE, Northop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. São Paulo: Boitempo, 2004
- GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades, 1981
- JUTGLA, Cristiano. **Lírica e autoritarismo em A Rosa do Povo, de Carlos Drummond de Andrade**(Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. Nem só de guerra vive a rosa. In: **No pomar de Drummond: nova seara crítica**. (Orgs. Antonio D. Pires e Alexandre M. Andrade). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014
- LINS, Álvaro. A Rosa do Povo. In: **Jornal de crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

MANZONI, Filipe. Muitas rosas e um enigma a partir de “o Relógio do Rosário”.

NELIC, v.17, n.28, 2017.

MARTINEZ, Isabel. **Drummond – essas coisas**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso universo em Drummond**. São Paulo: É Realizações, 2012.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico de Sérgio Milliet**. São Paulo: Martins / Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

MOURA, Murilo Marcondes. **O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Editora 34, 2016.

A imagem poética. 2013. Duração: 127 min.

Disponível em: <https://youtu.be/KojSZIOv2uU> Acesso em: 07/2018

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995

OLIVEIRA, Cleide Maria de. **Tempo e poesia: o pensamento utópico de Octávio Paz**. Disponível em: www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa21/cleide..

OLIVEIRA, Marcelo. **Rosa aurilavrada: figurações da utopia em A Rosa do Povo**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Os filhos do barro. São Paulo: Cosac Naify, 2014

PIGNATARI, Décio. Àporo. In: **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 131-137.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2015

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

QUEVEDO, Rafael Campos; SODRÉ, Paulo Roberto. Vestígios do *topos* do panegírico na poesia de Geraldo Carneiro. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.49, p.289-304, 2016.

Lírica contemporânea e tradição poética: topoi clássicos em poemas de Érico Nogueira, Fabrício Marques e Paulo Henriques Britto. **Caligrama**, Belo Horizonte, v.22, n.1, p.109-124, 2017

SANT'ANNA, Afonso Romano. **O gauche no tempo**. Rio de Janeiro: Lia, Instituto Nacional do Livro, 1972.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond: Uma Poética do Risco**. São Paulo: Ática, 1978.

- SPINA, Segismundo. Florebat Olim.. Investigação do tópico do “mundo às avessas” na literatura portuguesa. *Revista de História*. São Paulo, v.13, n.27, 1956
Disponível em: www.revistas.usp.br
- STAROBINSKI, Jean. **Portrait de l'artiste en saltimbanque**. Paris. Gallimard, 2004
- STAUDT, Leo. **Da metafísica do belo à arte como mercadoria: Schopenhauer e a indústria cultural**. *ethic@ - An International Journal Moral Philosophy*, Florianópolis, v.11, n.2, p.199-210, set. 2012 Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ethic/article/view/1677-2954.2012v11nesp1p199>
- SZKLO, Gilda Salem. **As flores do mal nos jardins de Itabira: Baudelaire e Drummond**. Agir, 1994
- TAKAO, Andressa. **A náusea existencialista de Drummond e Sartre: A Rosa do Povo e a Náusea**. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2018
- TALARICO, Fernando. **História e poesia: texto e contexto em A Rosa do Povo**. (Mestrado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- VILLAÇA, Alcides. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.